GINO GORI

L'IRRAZIONALE

VOLUME PRIMO

FILOSOFIA ED ESTETICA

SISTEMA DI UNA NUOVA SCIENZA DEL BELLO

FRANCO CAMPITELLI - EDITORE
FOLIGNO

K 3546837
D 3546820
Qbra
ANSf 465
(I)
(INV. 612)

Omaggio dell'Editore
Franco Campitelli
con preghiera di re-
censione. —

L'IRRAZIONALE

GINO GORI

L'IRRAZIONALE

I. - FILOSOFIA ED ESTETICA

SISTEMA DI UNA NUOVA SCIENZA DEL BELLO

II. - L'EROE E LA FALCE

SCORCIO ARCHITETTONICO DI LETTERATURA EUROPEA
DALLE ORIGINI AI NOSTRI GIORNI

FRANCO CAMPITELLI - EDITORE
FOLIGNO

VOLUME PRIMO

ARCHIVIO DELLA GRAFIA DI NUOVA SCRITTURA

PROPRIETÀ LETTERARIA

Foligno – R. Stabilimento Tipografico F. Campitelli – 1924

ARCHIVIO DELLA CURIA
ARCIVESCOVILE SPOLETINA

PREFAZIONE

Questo è un libro ben degno di stare fra quelli in cui si manifestano gli sforzi dell' umano intelletto nella ricerca della verità. Contraddice naturalmente ai sistemi posti e difesi da altri, perchè ogni nuova teoria nega le anteriori ; e può talvolta nella forma polemica apparire alquanto personale. Ma schietto, vivo, ingenuo è l' amore del vero, calda la fede, onesta e assidua la ricerca dei mezzi per raggiungerlo : varia, diligente, profonda la preparazione. E questo costituisce il pregio e l' interesse del libro. Io non fo professione di teorico dell' arte ; confesso di non aver mai seguito con ordine e con impegno il movimento filosofico che con tanto successo e con tanto frutto per la cultura italiana, e non solamente italiana, s' iniziò col libro di Benedetto Croce intorno all' estetica. Non mi è possibile quindi giudicare la nuova teoria con cognizione sicura, nè prendere una qualsiasi posizione. Chi coltiva studi di storia e di filologia può, come i cultori di ogni altra scienza, contentarsi di rimanere nella valle, secondo si esprimeva un venerato maestro, Bertrando Spaventa, rispetto ai filosofi che dominano dalla vetta

il sapere. Le valli sono piene di ogni ben di Dio; e bisognerà pure incomodarsi a discendervi, chi ne senta il desiderio e il bisogno. Ben inteso, che una boccata di aria montanina solleva talvolta lo spirito. Sono attitudini e propositi ben distinti, per quanto i contatti siano così frequenti che c' è continuo pericolo di sconfinare. Ma a intervenire e giudicare, è impossibile scansare il pericolo di parlare a vanvera, perchè anche una sola affermazione teorica non si può valutare nella sua vera sostanza, senza penetrare in ogni particolare tutto il sistema da cui emana, e la visione generale della mente del suo autore. Io sento nelle affermazioni del Gori sulla importanza fondamentale del contenuto nell' opera d' arte, sugli elementi di cultura e di studio che nell'opera d'arte sono necessari', e su altri punti, cose che si accordano con le mie persuasioni; e in cui vedo anche consentire generalmente coloro che sono con me in un medesimo indirizzo di studi, e vi rimangono, con la persuasione di non sbagliare; ma non perciò stimo di poter contraddire a chi da un altro punto di vista, con altro criterio, con un' altra concezione dei fatti e delle forme del nostro spirito, con tanta profondità e vastità di dottrina, e vigore e fierezza e nobiltà di intenti, sostiene cose contrarie, pervenendo in molti casi concreti e particolari a giudizi' inoppugnabili, mentre prosegue e promuove anche studi' storici e di erudizione. Possono essere modi e facce della verità, e la verità non essere assolutamente da riguardare da un lato solo. Quello che è necessario ed importante nella ricerca è l' onestà, la serietà sua: l' interesse che da un sistema organicamente concepito e ordinato, dalla dimostrazione larga, brillante, attenta, calda, dalla vita

spirituale che vi si effonde, si comunica al lettore, e suscita in lui una eguale disciplina di criterio, eguale, dico, nell' ordine e nella compiutezza. Una dimostrazione dottrinale d' altronde può ben essere un' opera d' arte. E tale anche io considero questo libro del Gori, perchè la sua lettura appassiona ed istruisce, desta curiosità, consensi, dubbi' (e soprattutto i dubbi' sono fecondi), dà diletto, e finisce a far stimare grandemente il suo autore, come uomo che attinge sinceramente dal suo cuore la parola e l' espressione, e le abitua in uno stile suo proprio. Già egli da un pezzo si è conquistato il favore del pubblico, appunto per la versatilità e la forza alacre dell' ingegno, per la larghissima cultura, per l' originalità delle vedute.

Si può non essere d' accordo in parecchie affermazioni, di ordine generale e particolare: come per esempio nel modo di considerare la storia della letteratura, che si risolve in pregiudizio delle opere dei secoli passati. Tutti leggeranno con ammirazione la rassegna che egli fa della letteratura contemporanea europea, che egli conosce direttamente e ampiamente. Egli si appassiona a questo grande movimento, e lo investe, senza esclusioni e preferenze, sino nelle sue manifestazioni minori. Della nostra letteratura, romanzi, liriche, poemi, novelle, drammi, nessun cantuccio egli trascura. Ma è possibile egualmente penetrare nel movimento letterario dei secoli trascorsi, dominarlo, risuscitarlo? Eppure anche allora fervevano le anime a produrre le opere d' arte, a proseguire fini, a tentare; e basterebbe solo ricordare Dante e il Tasso che ci hanno lasciato documenti stupendi del loro lavorìo. La storia letteraria ha appunto l' ufficio di risuscitare tutta quella vita spirituale, e se non sempre ci riesce, può

esser colpa di coloro che la fanno, ma può anche esser colpa del pubblico che in essa non sa e non può a sua volta rivivere: e non ne segue che la storia non si debba fare e non abbia grandissimo interesse. Intanto cambiati coi tempi i punti di vista, oscurata l'intelligenza di quella lingua, di quelle allusioni, di quegli atteggiamenti spirituali, poco o nessun valore si dà agli antichi, e persino poeti grandissimi come il Tasso vengono travolti. E che pronti travolgimenti! Bastano cinquant'anni perchè tutta una letteratura sia dimenticata. E quanti risorgimenti poi! Davvero è un grande sconforto per le sorti delle glorie umane.

È naturale quindi che il miglior pregio e interesse del presente libro stia nell'ampio quadro che vi si disegna della letteratura europea degli ultimi anni.

Base della dottrina estetica del Gori è l'irrazionale, nel quale si fondono la visione immediata e la remota del mondo, anche nel futuro: in sostanza una divinazione, che mi ricorda l'ispirazione demoniaca attribuita dagli antichi al vate. Ai filosofi il discuterla. Ma quello che è certo è la fecondità di questa teoria nella sua critica, cioè nella sua applicazione e funzione, per cui egli può spaziare con l'osservazione nei campi più vasti, in cerca di un al di là. *Non tutte le opere possono darsi vanto di intravvedere un* al di là. *Sé essa lo porta talvolta a dare il maggior valore, starei per dire, alle intenzioni piuttosto che alla effettiva creazione estetica, se dunque si può dissentire da lui nella valutazione di opere e di artisti, resta una cosa bella e mirabile la serietà delle sue esigenze, e la schiettezza del suo pensiero e della sua anima, che non è mai prevenuta o ristretta o gretta, ma ha sempre uno slancio per tutti, e sa lodare e sa premiare. Ma*

si può egualmente parlare della sincerità e profondità di parecchi scrittori da lui lodati? Ahimè, che l'arte si trascina e si trascinerà sempre dietro di sè la virtuosa masnada giullaresca.

Non che il Gori non abbia buon occhio e buon gusto; al contrario! Basta vedere per esempio la rivendicazione che egli fa del Fogazzaro con nobilissime pagine e la penetrazione con cui determina il vero carattere della sua opera. Ma è che gli uomini e le loro opere è meglio, per un altro verso, guardarle a distanza, se non altro perchè allora le passioni sono sbollite; e poi perchè è più difficile, e alle difficoltà solo gli eletti si esercitano.

La nostra letteratura si è arricchita con questo libro, e si è fatta onore: perchè esso è una voce autorevole che parla non soltanto ai lettori e agli studiosi e agli scrittori italiani, ma a quelli di tutti i paesi civili: questo è un libro che appartiene al pubblico internazionale, e non potrà essere trascurato, perchè discute e giudica, se pure in modo talvolta vivace e focoso, sempre con cognizione fondata e con un pensiero organico e conseguente. Nè solo degli artisti, cioè dei poeti, vi si parla così a fondo, ma anche delle varie correnti della critica nei diversi paesi. Ond' è che ogni lettore sarà felice di poter guardare con una guida così ben provetta larghi orizzonti, e conoscere e apprezzare molte cose non facili a vedere direttamente.

Nicola Zingarelli

PARTE I

FILOSOFIA ED ESTETICA

I

BREVIARIO

A chiarire in modo perentorio, senza che possano nel lettore sorgere dubbi sui singoli problemi che vado trattando nel presente libro, credo opportuno riassumerne le linee fondamentali e fissarle, sia pure in modo apodittico, chè la dimostrazione analitica si troverà appunto nella trattazione distesa di ciascun argomento. Intendo, con questo volume di estetica, di esaurire, lumeggiandole e discutendole, le interpretazioni da me altrove già prospettate: interpretazioni dell'arte, dei suoi valori, dei suoi fini, dei suoi caratteri, della sua essenza. E, va da sè, tutte fondamentalmente in antitesi e in ragionato contrasto, con quelle che la estetica oggi più in voga, quella del Croce, ha fermate e concluse come le meglio accettabili e le più corrispondenti al vero.

Opposizione, dunque, al crocianesimo e al crocismo, debbono significare le pagine che seguono, e che qui, come ripeto, rapidamente riassumo.

* * *

1°) Io parlo d'*irrazionale*. Sostengo cioè che l'arte è un prodotto dell'irrazionale, come la metafisica.

E' il primo punto di divergenza dal razionalismo crociano.

Cosa vuol dire *irrazionale?*

Possono considerarsi due punti di vista di codesta manifestazione dello spirito : un punto di vista psicologico, e uno gnoseologico.

Psicologicamente, intenderemo per *irrazionale* la vita del subconscio, la quale è tuttavia regolata e infrenata da motivi logici imprescindibili, essendo la logica non altro che un automatismo psicologico, dove cosciente e dove in ombra. Il manifestarsi logico del pensiero (razionalità) è un atto di volontà, un distendersi del processo appercettivo. Il manifestarsi inconscio invece è un atto di *cerebrazione*. Per modo che il *subconscio* (l' irrazionale), pur non potendo sottrarsi alle leggi fondamentali del pensiero, vi rimane obbediente, secondo un regime di libertà più lata, di maggiore originalità. Ed è bene spesso da codesta attività non soggiogata troppo duramente da atti di volizione, che scaturiscono intuizioni geniali e strutture ideali rivelatrici di oscure e nascoste verità : quindi, anche degli abbozzi o impulsi od architetture d' arte. Chè il subconscio non è da pensarsi soltanto come qualcosa di sottoposto (*sub*) al cosciente ; ma, tenendo presente lo psicometro di Wundt, come una frangia, il più lontano cerchio da un centro, che rappresenta l' appercezione o focalizzazione degli elementi psichici.

Gnoseologicamente, s' intenderà per irrazionale tutto quel dominio della conoscenza che non può sottoporsi al razionale, alla logica, al pensiero raziocinativo, vale a dire alle scienze, chè tale è inoppugnabilmente la natura di queste. Quindi le intuizioni generalissime di essere, di materia, di forza, di divenire e via dicendo : ciò che significa il campo speculativo della metafisica. Quindi anche l' *individuo*, su cui nessuna scienza razionale potrà mai costruirsi : l' individuo, che è campo specificamente speculativo dell' arte.

Arte e metafisica, per vie diverse – procedendo la prima dall' unità, dalla monade per risalire al tutto ; la seconda, dal tutto, per riabbracciare nella vasta cornice la monade – s'identificano nel loro processo conoscitivo, allo stesso modo che, data la loro divergenza, la quale deriva dal loro partire da punti diversi, si completano. Il Tutto, metafisicamente speculato, riabbraccia nel suo cono di luce l' individuo ; l' individuo, artisticamente (cioè secondo quella metafisica *sui generis* che si chiama arte), non può mai trovarsi fuori di quel cono ; dacchè ogni individualità è impensabile se scissa dai suoi rapporti con la totalità.

Conoscenza del Tutto, dunque, e conoscenza del Singolo – non rientrando in nessun modo nel dominio scientifico, come repugnanti ai processi logici – apparterranno, gnoseologicamente, alla vasta zona dell' *irrazionale*, dell' *intuitivo* e non del dialettico.

La metafisica, pertanto, e l' arte – così consimili fra loro – dovranno ineluttabilmente essere due prodotti *irrazionali* dello spirito.

L' opera d' arte, in una parola, deriva da una attività che è superiore alla comune logica consuetudinaria. La quale, utilissima nella vita normale, non serve affatto all' arte ; nella costruzione della quale l' artista può considerarsi un vero e proprio ricettore di onde e di vibrazioni che hanno luogo nella vasta intelaiatura metafisica ove egli di necessità viene a trovarsi. Naturalmente qui si tratta di una *superlogica*, che noi non riusciamo a determinare e a sorprendere nell' atto creativo, e che sfugge al nostro controllo.

* * *

2°) *L' Arte è rivelazione.*

Questo principio cardinale della mia estetica poggia su una base di innegabile esperienza ; e nega l' *arte-gioco* dei positivisti, l' *arte-intuizione-espressione*

del Croce, l' *arte-eudaimonia* dei mistici. Nega, anche, la dottrina del Cesareo, l'*arte-creazione*.

Di che è rivelatrice l' opera d' arte ? Di un contenuto. Questo contenuto io lo chiamo anche *al di là* (*al di là* dell' argomento, che, come or ora dirò, è il presupposto del contenuto, ma non il contenuto stesso).

Se, infatti, è vero che l' arte è la *scientia* dell' individuo, della cosa singola nei suoi rapporti col Tutto, è naturale che essa debba *rivelarmi* cosa quel determinato individuo sia, e in quali rapporti si trovi col Tutto, in un momento dato della sua vita cosmica.

L' intimo della cosa e codesti rapporti rappresentano il *contenuto*, l' *al di là* dell' argomento : essendo questo la materia grezza, il soggetto, una generalità qualunque presa a trattare.

Ora due istrumenti possiede l' arte per addivenire a questa *rivelazione* che è la sua vera essenza : la *immagine*, come vedremo, e il *dinamismo*, entrambi scalpelli che mettono a nudo il fondo occulto, la cosa in sè.

Ciò che potrebbe obbiettarsi, sarebbe che io confondo troppo intimamente arte e filosofia. Ma è facile scagionarsi dall' accusa. La filosofia trascende la *forma*, l' arte invece vi si *impernia*.

L' arte è una filosofia bensì dell' individuale, ma *letta*, *scoperta*, *rivelata* fra le trame del *sensibile*. Abolito il sensibile, è abolito l' individuo come parvenza : e la parvenza altro non è che la espressione, nella variopinta fenomenologia della vita, d' una nascosta sostanza che in essa si appalesa. Sicchè, se fermo resta che il sensibile e l' ultra-sensibile si consertano nell' opera d' arte, ne deriva che, come ogni *forma esistente* è ritmo, l' arte non potrà essere se non ritmica, cioè musicale, cioè, anche, suggerimento di totalità o di noumeno attraverso il fenomeno.

* * *

3°) *Musicalità dell' arte.*

Ma questo carattere ritmico dell' arte non è il solo che metta in evidenza il suo tratto eminentemente musicale. E' un carattere, caso mai, primordiale e di origine, dal quale muovono altri e più imprescindibili tratti, che ne completano la sagoma complessissima.

Se per musica s' ha da intendere una estrinsecazione psichica a mezzo di ritmi melodici, tre sono gli aspetti che, per questo riguardo, l' arte assume esclusivamente musicali.

Anzi tutto una estrinsecazione psichico-ritmica della *humanitas* nella universalità, ciò che io chiamo *prospettiva*. Abbracciare nessi metafisici nel cuore dell' individuo e fermar questo nel centro di quei nessi significa porsi da certe determinate lontananze e da certi punti di vista in cospetto del fenomeno. Significa raccogliere nella unità del quadro una mèsse di elementi, di motivi e di luci, che crescerà numericamente e di valore, come più ci si porrà su una vetta speculativa di maggior altezza. Significa, da ultimo, penetrare in pieno nel dominio della musica che è fondamentalmente, nella espressione ritmica, rapporto tra *universalità e individuo e viceversa*.

Ma la musica è altresì rappresentazione della vita della *Volontà* nell' *io* delle fugaci apparizioni empiriche.

Sorprende, essa, la *Volontà* nell' *io* e l' *io* nella *Volontà*. Ora che cosa è l' arte se non questo appunto, dato che essa raccoglie la effimera apparenza dell' individuale nella totalità del Tutto ?

Ed ecco, per tanto, un secondo carattere musicale dell' arte.

Risiede il terzo nel rapporto che intercede fra ogni arte e la polifonia.

E' la polifonia la espressione originaria e spon-

tanea del dinamismo dionisiaco della infinita Natura. Il dramma cosmico delle nascite e delle morti trova in essa, come nel dramma di Atene, la sua manifestazione più eloquente: ma, anche per ciò, che cosa è l'arte, in genere, se non il chiarimento di quel rapporto che passa fra il transitorio e il trascendente che in esso agisce e si nasconde? E che cosa è il trascendente, se non l'urto perenne del divenire, del crescere, dell'appalesarsi e del perire delle forme in cui esso palpita e vive nell'attimo?

* * *

4°) *Il Contenuto.*

Ci si addentra così nella natura stessa del contenuto.

Dichiarato in che cosa esso nudamente consista, io credo d'aver risolto un problema intorno al quale da anni si va arrovellando la nuova estetica.

Può l'arte esser considerata *pura forma*? In altri termini, si deve ed è legittimo astrarre, nella valutazione di essa, dal contenuto? Dicono concordemente di sì gli estetici italiani; dico recisamente di no io.

Essendo il contenuto l'oggetto stesso della rivelazione – l'*al di là* – e non potendosi l'arte concepire se non come rivelazione di codesto *al di là*, una volta escluso il contenuto dal nostro giudizio, viene ad essere escluso anche il valore o il grado di rivelazione e il carattere musicale più intimo dell'opera d'arte. Laddove, ammettendolo come elemento sostanziale, si stabilirà una graduazione di valori diversi, amplificantisi da un minimo ad un massimo. Se è convenuto che l'arte è *scientia* dell'individuo, come, d'altra parte, rinnegare la materia stessa, il tessuto di questa *scientia*? Chè, se l'arte fosse *pura forma*, a parte l'assurdo in cui, per ciò che si è detto, si verrebbe a cadere – torneremmo alla concezione da noi superata dell'arte-

gioco. Quale la finalità, infatti, di essa, ove non dovesse rivelare?

Creare forme belle, si dirà. Perfettamente, ma creare qualunque cosa si voglia senza un fine è appunto un gioco. Ora l'arte (funzione dello spirito eminentemente conoscitiva; altrimenti non sarebbe funzione attuale, ma residuale di ereditarietà) non può pensarsi senza un fine. Questo fine è, noi lo abbiamo visto, una rivelazione relativa all'individuale. Ma rivelazione senza contenuto essendo impensabile, si conclude la importanza dominatrice del contenuto stesso: sintesi nuova di elementi intuiti sotto le apparenze della cosa.

Non sarà dunque legittimo confondere o disporre sul medesimo piano, come troppo ingenuamente si suol fare, l'Amleto, per esempio o una ecloga di Virgilio, le Sibille di Michelangelo e i pastorelli di Watteau: arte gli uni e gli altri, finalmente perfetti; ma di strepitosa differenza, ove si abbia riguardo al contenuto. Il comune giudizio nomina per conto suo Shakespeare e Michelangelo con quella devozione onde non si aureola nè Watteau nè Virgilio. E gli estetici della pura forma, in conversazioni critiche occasionali e libere, tengono a quel giudizio istintivamente bordone.

Segno d'una verità in esso celata, la quale doveva esser messa in rilievo e interpretata di proposito.

* * *

5°) *L'immagine e il dinamismo.*

Ho avvertito che il contenuto – l'*al di là* – è rivelato per via di due istrumenti proprî dell'arte: la immagine e il dinamismo. Tutta l'arte è difatti o l'una o l'altra delle due manifestazioni endo o eso-espressive suddette. In che consistono esse? Dicendo *immagine* probabilmente molti saranno indotti a pensare alle così dette figure germinanti dalla

metafora. Sarebbe un errore. Il concetto d' immagine risulta dal concetto di rivelazione : rivelare un rapporto nascosto nella cosa, o fra la cosa (unità) e la pluralità – significa fare una immagine.

Ora, se l' arte è rivelazione di sua stessa natura, si conclude che non può essere altro che immagine. La quale, perciò, non è la *metafora* o i suoi derivati, ma, sia pure in forma di metafora, un puro costrutto metafisico, una *sintesi espressa* di una sintesi giacente in fondo al contenuto, alla cosa. Senonchè sussistono rapporti inesprimibili per via di immagini : il rapporto, per esempio, di causa, di tempo, di subordinazione, di finalità, di consecuzione, e via dicendo. Ebbene, il *dinamismo* si sostituisce in tal caso alla immagine, e ne assolve il compito.

Cosa è il dinamismo ? Il movimento o lo *slancio verso* il movimento. Ogni oggetto, ogni apparenza, ove se ne colga l' essere interiore, si rivela come tale : o moto o slancio pronto a raggiungere una direzione. Io chiamo *linee di forza*, le direzioni del moto o dello slancio. Sono queste tendenze e questi movimenti che, come è evidente, trascendono il rapporto metafisico : esprimerli, significherà rappresentare la cosa non staticamente, ma nelle sue relazioni dinamiche con se stessa e col Tutto : la sua anima attiva, oltre che la sua anima passiva. Anima che per ciò verrà irrevocabilmente a inquadrarsi nella cornice universale. Bene spesso, anzi, l' artista non scorge nella cosa un' anima soltanto, ma una molteplicità di anime. Sorprenderne la resultanza equivarrà a identificare l' unità nel molteplice, a dare – in un determinato momento – il dramma della cosa e la sua risoluzione. Ma qui si vuole avvertire che tutte queste rivelazioni di staticità e di moti sono assolutamente relative ; non esistendo nulla, nell' Universo, di assolutamente assoluto : relative a tal segno che un momento solo più tardi, possono differire nel modo più diametrale ; o differire addirittura, nello stesso momento, se intuite da

punti di vista diversi; come tutto l'esistente, del resto, con qualunque occhio, anche se scientifico, si guardi.

* * *

6°) *Suggestione della forma.*

Ma, esaurita la valorizzazione del contenuto e tutto ciò che ad essa possa riferirsi, rimane un problema. Può la *forma, da sola*, pesare alcun che? S'è detto, effettivamente, che l'arte è impossibilitata a trascendere il sensibile. Ebbene, la forma da sola, appena apparentemente e illusoriamente sembra avere un valore autonomo. In realtà, svuotata che sia di contenuto, si riduce a un *involucro*. E l'involucro, come la bolla di sapone, non può appagare che la bassa sensibilità della rètina o dell'udito, o del tatto, o di quel senso che si voglia, limitato alla pura percettività.

Comunque, sembra che la *forma* eserciti una tal quale suggestione, per via del *ritmo fisico* e di quell'*antropomorfismo* che si appalesa in ogni forma volutamente o spontaneamente artistica.

Consideriamo il ritmo fisico.

A qualunque senso lo si riferisca, esso si riduce a rapporto, proporzione: premessa musicale che si trae dietro inevitabilmente una conclusione. E' velocità o lentezza, diffusione e concentrazione di colori e di masse, rilievo, geometria di linee, arsi e tesi.

Senonchè qual valore potrà essergli conferito come rapporto vuoto, senza un *al di là* che lo sorregga? E' una tecnica pesante, così solitaria, che coincide con la esercitazione accademica, con l'applicazione di una norma precettistica. Comincia ad acquistare importanza e vita solo dal momento che alcun che esprime, solo dall'attimo che manifesta un contenuto.

E il ritmo sussiste anche nella espressione rive-

latrice delle linee di forza e nella struttura della immagine: ma come pensare l' immagine di niente, o le linee di forza di un non-essere? Postulano, l' una e le altre, categoricamente un contenuto, allo stesso modo che lo postula ciò che io chiamo *antropomorfismo*.

Antropomorfismo significa riflessione nella forma di caratteri sensibili umani, o, più semplicemente, di esseri vivi. La così detta *personificazione* ne è una notissima conferma. La scultura ornamentale, e l' architettura primitiva, una controprova.

Ma, anche qui, si domanda se è possibile un antropomorfismo senza che immediatamente esso induca un contenuto, un frammento di contenuto: se non altro quello stesso che la personificazione esprime.

E allora, poichè la risposta non ammette dubbi, concluderemo che la forma assume un valore, ma proprio in virtù del contenuto: ciò che significa affatto il rovescio di quanto si conferma dagli estetici in genere che vogliono valorizzare il contenuto mercè la forma.

* * *

7°) *Caducità dell' arte.*

Se, dunque, l' arte è essenzialmente un contenuto, tanto che imprime perfino vita e fascino alla forma – e se questo contenuto è una rivelazione, un manifestarsi evidente di ciò che prima s' ignorava e non si conosceva – sarà, l' arte, per inevitabile conseguenza, soggetta a decadimento e a morte.

Non l' arte come attività dello spirito, s' intende, ma come singola opera concreta.

E, difatti, cosa mi rivelerà un' opera il cui contenuto *lirico* m' è già noto da un pezzo? ed è vivo in me? e fa parte del mio patrimonio sentimentale o culturale? Nulla. Nulla, in realtà, rivelano più moltissime opere del passato. Da *rivelazioni* sono scadute a *luoghi comuni*. Sono materia di tutti.

Tre leggi a me pare possano sottoscriversi in

merito all' invecchiamento e al perire delle opere di arte :

a) l' opera d' arte invecchia, non secondo un rapporto direttamente proporzionale al tempo, ma proporzionale a una mentalità determinata. Parini sembra più vecchio, per esempio, di Du Bellay ;

b) invecchia a causa della divulgazione cui gli elementi, che ne costituiscono liricamente il contenuto, raggiungono ;

c) e a causa – dopo un indeterminabile tempo – della inaccessibilità dei contenuti stessi repugnanti con lo spirito attuale. Per esempio, i romanzi di G. Sand.

Ma, appunto per ciò, io ritengo che un' opera d' arte possa rivivere, e rivive infatti quando tra essa e una certa mentalità la cultura in divenire crea il necessario sintonismo. Tanto accade oggi, per esempio, per i primitivi.

Senonchè si obbietta : l' arte è forma-contenuto. E la forma è imperibile. Io ho dimostrato proprio il contrario, tenendo conto che forma giovane di contenuto vecchio è uno sciocco controsenso o tutt' al più una pia illusione.

D' altronde, non si capirebbe la ragione per cui solo all' arte dovrebbe esser conferita una fissità da cui sfugge ogni manifestazione e ogni prodotto dello spirito : tutto l' universo, anzi, non è che il divenire incessante di una *reità* (*rèin*) che non trova mai termine.

* * *

8°) *Il Fantastico.*

Addentrandomi a studiare alcune manifestazioni dell' arte, ho trovato, di questa, caratteri non prima attribuitile mai. Così, analizzando ciò che va sotto il nome di *fantastico*, che io definisco *l' ulteriore nell' anteriore di ogni mondo reale*, e liberato il problema dalla strettoia della psicologia per impiantarlo nella storia, ho sorpreso di quello l' originarsi e il costi-

tuirsi sotto gli impulsi di idee o di immagini determinate : quella dell' *invisibile*, della *metamorfosi*, della *dualità*, del *sogno*, della *morte*, del *ritorno delle anime*.

Ma allo stesso modo si originarono il mito, le religioni e il mito-arte, vale a dire l' arte stessa. Sicchè il carattere di *ulteriorità* va attribuito a tutta l' arte : sebbene la ulteriorità propria del fantastico si ripercuota incessantemente, nella storia della sua produzione, come fenomeno di origine. Sarebbe appunto questa *originarietà* che infonderebbe al prodotto fantastico una più longeva vitalità, che non a tutte le altre espressioni d' arte ; in quanto essa, la *originarietà*, inducendo il *vago*, l' *impreciso*, genererebbe una trama aerata, su cui meno violento sarebbe l' urto del tempo (cioè della evoluzione di certe idee e immagini). In conseguenza si viene a dire che ove un' opera d' arte è maggiormente vaga, nel significato logico, maggior resistenza e potenza di vita essa possiede.

In ogni modo per *fantastico* s' ha da intendere tutt' altro che la scemità retorica *dell' inverosimile nel verosimile* – il che sarebbe, in definitiva, giòco : ma mito, o pseudo-mito creato da coscienze remote da una qualsivoglia età mitica.

* * *

9°) *Il Comico.*

Anche un' analisi di ciò che si dice comico, adduce nuovi rapporti relativi alla *natura dell' arte*. Fra *comico* (aspettazione frustrata che scoppia in una illazione inadeguata alla premessa) e *umorismo* (riso-pensiero, riso-pianto: antitesi che muove da una fede offesa) e *grottesco* (mondo fantastico costruito secondo linee di forza possibili) sussistono differenze sostanziali. Tutti e tre però sono rivelazioni potentissime dell' *al di là* (delle contraddizioni e delle presunzioni, il comico ; del dramma dello spirito che indaga, l' umorismo ; delle possibili defor-

mazioni interiori e esteriori, il grottesco) – e pertanto rappresentate da immagini e da un dinamismo inesauribile.

Ciò toglie un' ubbia di mezzo, quella secondo cui solo l' arte tragica o drammaticamente solenne, sarebbe grande arte: e solo gli *al di là* ricchi di *pathos* i veri *al di là* interessanti.

* * *

10°) *La precettistica.*

Contro l' errore del crocismo, esser la precettistica un residuo dell' accademismo, ho creduto di mettere in guardia i facili apostoli, dimostrando la insufficienza di quell' affermazione.

La tecnica è ciò che nessun intuizionismo potrà sostituire: e la tecnica s' impara, alla stessa guisa della logica e dell' aritmetica. L' intuizione genialissima di Maxwell non gli avrebbe mai fornita quella tavola pitagorica che l' insigne matematico studiò a scuola.

E che la tecnica s' impari, lo confermano tutte le autobiografie dei grandi artisti. Ma cosa dovrà insegnare una retorica, fermi restando i principî della mia estetica?

Quattro argomenti fondamentali: il *lessico*, anzitutto: chè aggettivi e verbi sono il diapason d' ogni dinamismo e di ogni immagine. Il *ritmo*, poi, che è la chiave di volta d' ogni periodo. Il *periodo*, in terzo luogo, che è struttura di frasi, cioè di *immagini*, consertate secondo un ritmo determinato. La *suggestività*, da ultimo, che deve imprimersi a frase, ritmo, periodo e parola.

E ho insistito, secondo un preciso significato, su due requisiti che l' artista non può non possedere: l' entusiasmo, o fede, o liricità – e il gusto, o chiara percezione del bello. L' uno e l' altro possono essere *educati*. E così, da un sistema di filosofia dell' arte, si vede che può germinare anche una reto-

rica, o arte del dire, cui non è giusto, per un anàtema che si è soliti ripetere da pappagalli, negare l' adeguata necessità e importanza.

* * *

11°) *La critica.*

Ma un sistema di estetica non può nè anche sottrarsi al compito di assegnare un campo, una limitazione e una missione alla critica.

Ecco perchè io, avvertendo che la vera critica è proprio la dileggiatissima critica storica ; mantenendomi coerente alle mie idee, sono stato costretto a diminuire di molto l' estensione spaziale per ove la critica estetica possa muoversi.

Chè, anzitutto, essa non può esercitarsi se non sulle opere *vive :* essendo le *morte* inintelligibili. In secondo luogo, codesto esercizio va inteso del tutto diversamente da quel che il Croce l' intende quando afferma che il critico ha il dovere di *rivivere* in sè la intuizione germinale dell' artista, per compararla poi alla espressione effettuale. Io ho dimostrato, nel corso delle mie pagine, esser questo un assurdo, sia perchè è assurdo ritenere che tutti abbiamo la stessa idea del bello (ciò che vale quanto sostenere la *universalità* del bello stesso), sia perchè la fatica proposta è del tutto oziosa.

Critica d' un' opera d' arte *viva* si condurrà, al contrario, tentando di scoprire il *bello* che risiede nella forma e nel contenuto di essa. Cosa questo bello sia, l' ho definito molto semplicemente come *ciò che suscita in noi quella specifica emozione che si chiama estetica.* Ma, poichè emozioni estetiche sono suscitate, volta a volta, *dal ritmo, dall' antropomorfismo, dalla immagine, dal dinamismo, dal grado di rivelazione* – così indagando questi singoli elementi si verrà a scoprire la tessitura stessa dell' opera e pertanto il suo valore.

Mettere in luce codesta tessitura, in funzione

di quegli elementi, equivarrà dunque a giudicarla, a interpretarla ; nel che appunto consiste la finalità d' ogni critica che non sia storica. Come l' artista interpreta dunque il mondo e lo rivela, il critico, piccolo artista, rivelerà ciò che nell' opera d' arte costituisce la sostanza viva dell' arte stessa, la sua vitalità nascosta.

* * *

Fin qui la materia contenuta e svolta nel presente libro. Alla retta intelligenza del quale, gioveranno spesso dei richiami relativi a problemi collaterali che ritengo opportuno enunciare.

Sono i seguenti :

1°) IL MITO.

E' un problema dalla cui risoluzione risulta la palese differenza fra arte e scienza, e la specifica natura dell' arte, considerata dal punto di vista di *funzione esploratrice e rivelatrice del vero*. E' noto, infatti, che dal Baumgarten in poi fiorisce e lussureggia una scuola di estetica razionalistica, la quale assegna all' arte un posto che malamente e spesso coincide col posto che occupa di diritto la scienza.

Orbene, ammettiamo per un istante che l' arte sia una costruzione logica (scienza) : ne conseguirebbe che essa *sarebbe non altro che un ozioso duplicato della speculazione razionale*. Nel teleologismo vitale, apparirebbe per tanto una contradizione alla legge che *tutto ciò che esiste ha una funzione sua propria diretta a un suo proprio e specifico fine*. Per addivenire, da una dimostrazione *per assurdo*, a una dimostrazione diretta, basta studiare la origine e la natura del mito.

Il mito è una interpretazione fantastico-scientifica (quale la primitiva mentalità umana consentì e impose) del cosmo e dei fenomeni. Per modo che arte e scienza sono embrionalmente raccolte già

nel mito. Con la evoluzione razionale, la scienza diverge, assume una sua direttiva, un suo *organum* (il raziocinio), scinde la sua responsabilità e la sua speculazione dal mito, che residua *mito-arte* ; il quale, a sua volta componendosi in armonia e assumendo anch' esso una direttiva e un *organum* (immagine), si riduce ad arte propriamente detta. Entrambe, arte e scienza, duplice forma del pensiero speculativo, tendono – per linee divergenti – a incidere sul grande schermo della verità, o delle incognite del mondo : *l' arte, speculando l' individuale ; la scienza, l'universale.* Possiamo dunque ritenere che esse, le due funzioni post-mitiche, siano l' una reciproca dell' altra. Quel che tuttavia non bisogna trascurare di riflettere è *la diversità dell' oggetto* sul quale si affaticano. *L' individuale*, di fatti, sfugge a ogni presa scientifica, come *l' universale* relutta a ogni esplorazione dell' arte. Noto appena e per incidens che, dicendo *scienza*, intendo sia *la scientia* sia *la sapientia*, vale a dire *la metafisica.* In questo ragionamento, di natura generalissima, poco importa, è anzi dannoso, complicare le difficoltà e le differenze.

Basta rilevare il fatto fondamentale : *quella diversità di obbietto che stabilisce la differenza, e, nel tempo stesso, la reciprocanza di arte e scienza o sapientia.*

L' arte, dunque, vista al lume del mito onde si origina, ha una funzione autonoma e rivelatrice di *alcun che, il quale sarebbe rimasto, senza di essa, sempre in ombra, dato che alla scientia o alla sapientia inevitabilmente sfugge.*

Ciò posto, quale sarà il risultato psicologico e, di rimbalzo, uno dei caratteri più significativi dell' arte ?

La conseguenza mitica chiarisce la risposta.

La meraviglia. « E' del poeta il fin la meraviglia ». Sì. Ma non come la intendevano G. B. Marino ed Emanuele Tesauro. *Si tratta qui di quella mara-*

viglia superiore che ingenera sempre una rivelazione d' imprevista verità. Come la filosofia (*sapientia*), l'arte giungendo ad un vero (il vero individuale), lo rivela. Codesta rivelazione promuove la meraviglia. La quale non può esser dissociata dalle sue cause generatrici, che sono *l' interessante*, o *contenuto interessante* per la novità che presenta.

Ammessa dunque la origine mitica dell' arte, non si può sfuggire dall' attribuire a questa i due caratteri sostanziali della funzione mitica ; scoperta e interpretazione *sui generis* di una verità ; contenuto *interessante* di codesta verità. La quale, ed è l' inevitabile corollario, non può mai essere una di quelle verità speculate dalla scienza (a meno che non si ammetta l' assurdo di un duplicato di funzione ; ciò che si esclude), ma una verità estranea alla scienza. Quest' ultima, caso mai, può arrogarsi il diritto e accollarsi il compito d' interpretarla, di chiarirla, di logicizzarla.

Il problema del mito presenta un terzo aspetto, non meno importante dei due sopradetti. Vale a dire : è opinione comune che, *storicamente*, l' arte preceda la scienza. Appartiene questa opinione al dominio della verità o dell' errore ? Tutto il sistema di Croce (*attività intuitiva*, primo grado dello spirito) poggia su codesta premessa. Dobbiamo, o no, prestarle fede ? In alcun modo. L' arte, *ab origine*, non precede la scienza (il 2° grado crociano, l' attività logica) ma la segue. E, di vero, perchè l' arte appaia nella storia delle razze, è necessario sia apparsa anzi tutto la religione, cioè il mito, cioè la speculazione *fantastico-intellettuale* intorno al cosmo, cioè l' uomo totale. Un esame scrupoloso dei miti originarî ci rivela in questi una filosofia integrale, che è cosmologia, antropologia e metafisica. L' ontogenesi, che ripete ed abbrevia la storia della filogenesi, ci comprova che l' arte consegue sempre a un saldo e preformato mondo logico. C' è da concludere per tanto che nel momento in cui

il mito gemmò, scindendosi in scienza e mito-arte, quella abbia immediatamente e attivamente funzionato in modo e con metodo autonomo, questo sia rimasto per alcun tempo statico (fase religiosa); e soltanto più tardi abbia ricercato quella fonte di speciali emozioni che si chiama *bellezza*.

A me sembra dunque che il problema dell' arte, prospettato in funzione di quello del mito, possa sufficientemente eliminare due errori contrari e contradittori: quello che fa capo alla scuola estetica del Baumgarten; e quello che è base e sostegno dell' estetica del Croce.

2°) IL SIMBOLO.

E' codesta una questione che lumeggia e integra la precedente. Si rivolge soprattutto a eludere il *falso concetto che fa dell'arte una rappresentazione del fenomeno per sè preso*, e lanciato, come unità autonoma, nello spazio e nel tempo (intuizione crociana). L' arte, in tal caso, viene immediatamente a perdere ogni suo valore speculativo. Si riduce a finzione, a diletto, a giòco. Quale dovrebbe esserne, difatti, la superiore finalità? – A meno che la *intuizione crociana non voglia coincidere con quella bergsoniana*, ciò che il Croce categoricamente esclude; ciò che, in sostanza, è il fondo cieco ove il Croce si dibatte senza trovare via di uscita. Effettivamente basterebbe che la sua divenisse la intuizione di Bergson, perchè tutto fosse chiarito e giustificato.

L' arte dunque non tende al diletto. Tende, e lo si è detto a proposito del mito, al vero. S' è detto anche che questo vero è il vero individuale. Ma non tutto qui è il compito di essa.

Ammessa, come io ammetto, *una cosa in sè*, questa è di evidente dominio della metafisica (visione dell' universale) e sconfina, come l' individuale, da ogni dominio scientifico (scienze fisiche, naturali e morali). Or bene, finalità dell' arte non è

solo *una piena scienza dell' individuo*, ma dell' individuo, o incastrato nella visione metafisica, o rivelato *come cosa in sè*. Mentre, dunque, la metafisica coglie l' Assoluto universale, l' arte coglie l' assoluto nel fenomeno singolo ; getta il fenomeno in pieno vero metafisico.

L' arbitrarietà della funzione estetica scompare. Non è più, essa, funzione di lusso, gioco, ozio : è un problema della natura e dell' essere posto e risolto.

Qui sorge una difficoltà. La verità, *la cosa in sè*, folgora di là dalla fenomenologica. Come farà l' arte a coglierla, in una col fenomeno ?

Simboleggiando.

L' arte è simbolo. Le forze formatrici della vita tumultuano di là dalle iridescenze fenomeniche : sono i *logoi spermaticòi* che si sospingono dagli abissi verso la periferia delle accidentalità e delle casualità, *come cause*, come luci che tendono a trapassare i diaframmi opachi di quelle epidermidi osmotiche. E, come trapassano, il divenire acausale che risalta nei fenomeni si trasforma sotto una specie di fatalità ; balza, limpido evidente assiomatico, il principio del divenire causale. La varietà delle cose tramonta. Resta il *Tutto-Uno*, quello che solo è ; e le apparenze assumono una forma eternale, poichè esse non sono più *soffi onde nubi fugacità*, ma sono atteggiamenti del Pensiero e del Mondo, uno degli aspetti del corpo cosmico.

Allorchè l' arte fissa codesti *logoi*, codesto Tutto-Uno di là dal numero, rivela ; e rivela per via di simboli.

Rimane a vedere che cosa è il simbolo.

Non altro che il risalire dalla cosa alla *Cosa in sè*, dal numero all' Uno-Tutto, dalle accidentalità al *Nous*.

Ogni cosa è monade.

Ogni monade, nel suo movimento vitale, segue in parte la legge della sua essenza particolare, in

parte una legge generale, perocchè essa è dotata di un impulso centripeto, che è un' aspirazione alla legge del Tutto ; tende, direbbero i teologi, a Dio. Ha dunque un istinto religioso.

Il simbolo allora è appunto la cosa veduta o rappresentata da quell' angolo visuale, in cui meglio si disegna il suo movimento d' ale che s' aprono o di braccia che si sciolgono per naufragare nell' etere o negli oceani dell' Unità. E' il mondo guardato e reso, non dal suo lato piatto, ma da quello volante e di sforzo.

L' *Idea* si manifesta nel mondo sensibile, a seconda del punto di vista dal quale questo mondo venga osservato. E', anzi, il mondo sensibile, la pupilla ora aperta ora chiusa, per ove l' *Idea* risplende. *Scoprire la Idea ed esprimerla : ecco il simbolo.*

Il quale dunque potrà esser definito : « una immagine-idea, epperò una superficie riflettente entro cui l' Assoluto si specchia : una sostantivazione metafisica dell' Assoluto stesso, che assume l' apparenza di una realtà empirica e finita ».

Come è chiaro, questo mio simbolismo – che è un carattere stesso e immanente dell' arte – non ha a che fare in alcun modo, non presenta alcun punto di contatto col vecchio simbolismo medievale, e col recente simbolismo francese.

Or bene : *se l' arte è simbolo, l' arte non può esser che religiosa.* Effettivamente essendo l' arte, come s' è detto, una rappresentazione della coscienza che si sente rescissa dal Tutto, e che al Tutto aspira ; o della spiritualità nascente nella cosa, in che può differire dalla religione che lirizza la medesima nascita e il medesimo slancio, attraverso miti d'origine urania, tellurica e solare ? E non presuppongono entrambe, arte e religione, un Assoluto o Cosa in sè ?

L' emozione estetica è infallibilmente una emozione religiosa – quando per questa s' intenda lo scotimento che l' anima nostra risente, venendo in contatto con ciò che essa non è – o sostanzialmente o apparentemente – ma che con essa è imparentato ;

la risonanza che vi genera per ogni cavità, come entro una sfera, allorchè in presenza di essa vibrino le corde della vita universale ; una sorta di conoscenza che non cade sotto i nostri sensi, ma che vive di là dagli orizzonti fisici e storici.

Non merita nè anche la pena di osservare che codesto *sentimento religioso*, codesta *religiosità* niente ha di comune con qualunque confessionalismo di religione rivelata.

Ma è meglio sottolinearlo.

3°) IL RITMO.

O rytmós – flusso : successione di arsi e di tesi, matematicamente regolato. Ma non è del ritmo fisico che qui si fa parola. Il ritmo fisico, caso mai, è un manifestarsi, un rivelarsi del ritmo metafisico. La equazione che io ho posta è la seguente :

$$\left.\begin{matrix}\text{Ousìa}\\ \text{o}\\ \text{Cosa in sè}\end{matrix}\right\} = \text{Ritmo} = \text{Nous} = \text{Vero} = \text{Ordine} = \text{Bene.}$$

Per modo che se, come sopra è dimostrato, l' arte è rappresentazione della cosa in sè, essa non potrà essere, per conseguenza, che espressione sensibile del *Ritmo*, rivelazione del *Vero* e dell' *Ordine metafisico* – e quindi del *Bene*.

Vero, *Ordine*, *Bene* s' identificano così col *Ritmo*. Il *Ritmo* con *la Cosa in sè*. Sotto quale aspetto ?

Tutta l' attività cosmica si risolve nella figura di taluni fondamentali piedi-ritmi. Procedendo a una rassegna, osserviamo difatti :

a) *L'attività atomica*. – Gli elettroni che rappresentano l' atomo manifestano un carattere di periodicità nei loro movimenti (che, del resto, la stereochimica è riuscita a disegnare) – una specie di accrescimento e di decadimento delle loro proprietà

– *esattamente come le note di una ottava.* Inoltre, come le note di ogni ottava, quantunque cresciute di tono, vibrano all' unisono, così nelle ottave atomiche si avrebbe quella che prima di Marcellino Berthelot si diceva *affinità*, ogni volta che la figura stereochimica e l' energia cinetica degli elettroni si troverebbe di fronte agli elettroni di un altro atomo nel rapporto 2 : 4 – 4 : 16, ecc., cioè in rapporto geometrico. Siamo dunque dinanzi alla rivelazione di un teleologismo atomico che s' attua secondo le leggi della armonia.

b) *Attività della forza-materia.* – La legge della unità della energia ha messo in evidenza, per conto suo, l' essenza ritmica di tutte le manifestazioni della Forza. Sono i ritmi cui l' etere è soggetto che generano le modalità dell' energia e del moto : la luce corrisponde a un determinato numero di vibrazioni, la elettricità a un numero superiore, il magnetismo, il calore ecc. ad altri numeri. E basta che l' aumentare o il diminuire delle vibrazioni abbia luogo, perchè da una forma di energia si passi ad un' altra. I raggi ultravioletti nello spettro hanno natura palesemente elettrica ; i raggi attinici, uno spiccato valore chimico : sono i raggi oscuri del calore radiante. Ebbene, il trapasso da un colore all' altro nello spettro ottico è determinato da una proporzionalità intercorrente fra un numero e un altro di vibrazioni : il trapasso dallo spettro chimico a quello ottico è ugualmente determinato che il trapasso dallo spettro ottico all' elettrico : da un rapporto numerico. Questo rapporto, ed ecco l' importante, può essere ridotto a un *kolon* musicale con la sua tonica e i suoi armonici ; ed ha per unità metrica, la battutapiede (— ⏑ —). La base cretica, che è dunque la cifra della legge di conservazione della energia, può trasformarsi nella base coliambica (— ⏑ ⏑ —) (⏑ — ⏑ —). – La legge fondamentale del moto, d' altro verso, e le leggi di tutti i moti che da

essa derivano, riappaiono nella legge di gravitazione universale dovuta a Newton e nella legge pendolare, la cui formula matematica si risolve musicalmente in un perfetto anfibrachio (⏑ — ⏑ —). Ma la si ritrova nella legge del calore latente e libero, la quale è la base di tutta la teoria del calore: e le leggi su cui poggia l' edificio della teoria della elettricità, se ne mutano i fattori, lasciano inalterato il rapporto. Tutta l' ottica geometrica l' assume a fondamento. Il moto universale risulta uno, e la sua legge unica, sebbene assuma apparenze diverse e varie. E, poichè tutto l' universo è stupefacente incrocio di linee di energie, proprio come la unità atomica, e poichè queste energie non possono essere che quelle enumerate, e palesemente obbedienti al ritmo ⏑ — ⏑; *così resta dimostrato che in ogni manifestazione della energia si nasconde un ritmo preciso. Ma il complesso della energia attivo nello stesso tempo attraverso la complicata maglia delle linee di incrocio, in tutto l' universo, non può essere che strofico, non può avere che un significato periodale: ed è rappresentato da un kolon, la cui base è sempre* ⏑ — ⏑ —.

c) *Attività biologica.* – La fisiologia ha dimostrato il ritmo in tutta la sostanza organica, attraverso cui si svolge la vita. Il dinamismo vitale lo manifesta, codesto ritmo, palesemente; sia che si consideri l' organismo più semplice, il citoplasma; sia che si consideri il più complesso, l' uomo. Entro un periodo d' ore ogni cellula è *in fase anabolica* (assimilativa, costruttiva, sintetica); entro un altro periodo di ore, immediatamente successivo, *in fase catabolica* (disassimilativa, distruttiva, analitica). Questo *coreo* si ripete indefinitamente, e invecchia la cellula che va verso la morte. Ma che cosa è il metabolismo vitale, se non l' attitudine di spendere e di riaccumulare energia? Senonchè, come codesta attitudine non può pensarsi scompagnata dalla *eccitabilità*, e chi dice *eccitabilità* dice *reazione*, cioè

coscienza: così il problema della coscienza si riconnette intimamente con quello del metabolismo: e la coscienza è un *coreo*; a meno che, nel movimento riflesso e nelle reazioni abnormi, non sia un *pirrichio*.

d) *Attività psichica*. – Il fenomeno della coscienza è dunque anche esso ritmico, nelle sue manifestazioni più semplici: una delle quali è a base di ciò che chiamasi *eredità*. Ammettendo con Nägeli gli *idioplasmi*, si deve ritenere *a fortiori* che questi siano dotati di una memoria e di una *poiesi* incoscienti, le quali favoriscono lo sviluppo delle tendenze ereditarie (memoria, nella ontogenesi) e di tendenze nuove (poiesi, nella filogenesi). Il protoplasma dunque, anche per questo, si rivela coevo del fatto psichico. Quale è allora la legge fondamentale cui la psiche obbedisce, se è vera la dottrina di Nägeli? – Esponendo solo i resultati, senza riferire il processo attraverso i quali vi giunsi, dirò che l'attività mnemonica degli idioplasmi, per cui i caratteri costituzionali della specie si perpetuano, è un periodo disintegrativo, di analisi, di riposo, di tradizione: manifestamente catabolico; laddove la *fantasia poietica*, secondo cui l'idioplasma foggia caratteri nuovi, è formativo, di sintesi, anabolico. La legge di eredità e di trasformazione della specie, interpetrata a lume di un fatto psichico primordiale, può essere senz'altro identificata a un giambo o, quel che fa lo stesso, a un pirrichio.

La misura giambica è pertanto alla base della psicologia. Noto di passaggio, e senza addentrarmi in dimostrazioni, che la sensazione ha proprio il carattere di un accoppiamento di due ritmi, giambici entrambi, uno che rappresenta il crescere dello stimolo, e l'altro che rappresenta il crescere della intensità di essa. Con questa avvertenza, che l'accordo fra di essi si realizza dando al secondo giambo il valore di 1/4, 1/16 ecc. del primo. Ne risulta un rapporto

di consonanza che regola tutto il *kolon*, ed è come la protasi dell' ulteriore sviluppo ed elaborazione psichica del dato sensazione: *cioè di tutta la psicologia*. Fermandoci a considerare un istante, e solo a modo di esempio, le manifestazioni del pensiero, il processo formativo del ragionamento, nella sua forma mediata e immediata, troviamo uno spiccato valore musicale. In ogni membro di ragionamento immediato troviamo il piede $\smile — \smile$; e, fra l'uno e l' altro membro, una pausa, cosicchè anche i due membri presi insieme corrispondono al piede fondamentale ($\smile — \smile$). Lo stesso fatto si avvera nel ragionamento mediato, di cui il sillogismo è la forma classica (un ascendere, un discendere, e nella conclusione, un risalire) – sebbene esso abbia un' altra base ritmica (cretica e non anfibrachica). Ogni forma di ragionare non esce dagli schemi fondamentali logici. Aggiungerò, a titolo di chiarezza, che la *induzione*, per il suo procedimento più analitico, s' identifica a un certo punto col processo fantastico, e crea il ritmo più monotono $\smile \smile \smile —$, che è il *IV peonio*: dove la tonale è sempre fuori del *kolon* che esso viene a costituire: è, cioè, una specie di anacrusi, attorno a cui il *kolon* va a costituirsi.

e) *Il processo storico.* – Accenno appena il valore ritmico che ha la storia. La storia è una vera e propria serie di periodi logico–musicali, con le loro premesse, le loro illazioni. *E' un ragionamento delle stirpi* che si esteriorizza nell' azione. E' lo spirito che *diviene*, secondo leggi musicali e dialettiche inabolibili. Se è vero che il ragionamento è un ritmo, è anche vero che lo è la storia; complessa piattaforma, dove ogni ragionamento si realizza e diviene atto.

Giunti a questo punto si può dunque ritenere come dimostrata la equazione: *Ritmo = Cosa in sè*. Ciò che si nasconde sotto i fenomeni, la essenza di essi, non è infatti che un rítmo. Lascio da parte,

naturalmente, il ritmo nella parola e nel discorso: ciò che è ovvio: ricordando solo che la immanenza del ritmo nel discorso umano è una risultanza della emozione che si associa inevitabilmente ad ogni rappresentazione. L' emozione, che governa il respiro e il cuore, modula sempre la parola secondo questo o quel ritmo, con questa o con quella pienezza d' immagini, con questa o con quella laconicità. Ne risultano musiche sempre diverse, melodie sempre nuove, poichè sempre nuova è la emozione, sempre diversa, nello stesso individuo, la tonalità che assume il riverbero cosciente di cui essa si colora (dal che risulta dimostrata la necessità del così detto *verso libero*). Ma, dico, lascio da parte tutto ciò, per fermarmi a ribadire la linea generale del mio ragionamento. – *La Cosa in sè*, dunque, è il *Ritmo*. Ciò che da tutte le cose può astrarsi, come elemento costituzionale e immanente, è il *ritmo*; legge delle leggi. E' esso l' Essere, a cui soggiacciono le essenze. Poichè un principio di causalità s' impone al pensiero, ecco che la causalità non appare essere altro che *rapporto*: e il *rapporto è numero*: e il *numero è ritmo. Il concetto di «accadere», riportando a un concetto di «causa», riporta fatalmente al concetto di «ritmo» – e quindi di «ordine»*.

Cosa allora sarà il *Ritmo-ordine* (cosa in sè) se non il *Nous*, la *Mente* che appare e s' intravede, di là dall' infinito ed eterno divenire cosmico? Scaturisce come inevitabile conseguenza che il *Nous*, non potendo essere che il *Vero*, e che l' *Ordine*, non potendo separarsi dal *Bene*, il Ritmo sarà anche il *Vero* e il *Bene*.

E allora l' arte, che è una limitazione espressiva dell' Illimitato, e che per sua natura è destinata a rivelare ciò che la scienza non potrebbe mai – l' individuo nei suoi rapporti con la cosa eterna – come tenderà a una rappresentazione dell' Ordine, anelerà al Bene, sarà perciò ritmica ed etica. E sarà ritmica, non spontaneamente soltanto, come

tutto ciò che è; ma pur di riflesso e intenzionalmente, se vorrà, nella circoscritta zona dei suoi ritmi, derivare l'arcana melodìa del Ritmo immanente.

* * *

Resta dunque dimostrato che l'arte ha funzione rivelatrice dell'individuo; ma dell'individuo colto, o nella sua pienezza metafisica, o sugli infiniti raggi della Cosa in sè; e che la Cosa in sè essendo il Ritmo – per la identità che si rivela fra Ritmo e Vero, fra Ritmo e Bene – l'arte è anche una metafisica sui generis, e ha un incontrovertibile valore morale.

Su quest'ultimo carattere dell'arte, occorrono ancora brevi parole.

4°) L'ARTE MORALE.

A prescindere da ciò che, in proposito, s'è detto finora, il carattere morale dell'arte risulta anche da un'analisi psicologica che si conduca in proposito. Comparando, per esempio, due scrittori di risonanze morali diverse, Catullo e Ibsen, per esempio, noi troviamo che, *universalmente*, il secondo è, in virtù appunto della sua eticità, più energico e pulsante, più assorbente la totalità del nostro spirito, più vivace ed umano – intendendo per *umanità* la *humanitas* dei latini; quella complessa complicata varia profonda ed organica costruzione ideale che rappresenta in grado sommo l'uomo. I valori morali determinano dunque il plus-valore estetico in Ibsen; e la loro assenza genera la svalutazione estetica in Catullo. L'emozione suscitata dal norvegese è potente: quella suscitata dal corrotto elegiaco è scadente. Perchè? S'è già visto. Si tratta di maggiore e di minore eticità.

L'arte è una funzione etica. Questo è il fatto. Poichè l'*éthos* domina predomina e sovrasta l'unità dello spirito. Anzi l'unità dello spirito si afferma,

come sintesi finale, appunto nell' *éthos*. Ogni volta che un sentimento solenne angustia o dilata o esaspera o moltiplica l' *io* – l' *éthos* è il vertice cui lo spirito tende, o dentro cui lo spirito si raccoglie. L' *éthos* è il foco spirituale. Percezione, fantasia, memoria, ragione, passione e volontà sono altrettanti modi parziali *dell' io che è*, della vita psichica. Dove questa diventa fatto unitario, è nel punto di convergenza d' ogni passione e di ogni aspirazione, d' ogni volere e d' ogni idea, d' ogni percezione e d' ogni fantasma. Tale punto di convergenza è il fatto morale. – Ogni uomo è morale ; nel senso che ha del mondo una concezione funzionata alla concezione della sua propria e dell' attività degli altri uomini. Ogni uomo soffre il suo dolore, gode la sua gioia, ride, odia, giubila, si esalta, canta, impreca in modo particolare : in quel modo che egli può e sa ; vale a dire secondo la sua concezione del mondo, le sue risorse personali, le sue passioni, il suo patrimonio mentale. A sua volta, l' arte è sempre, consapevole o no, espressione di codesto *io etico*. Ne consegue che quanto più questo sarà ricco, tanto più l' arte rappresenterà una tastiera di suoni variissimi e numerosi : in altri termini, farà tanto più risuonare in noi passioni, sentimenti ed emozioni, riassorbendo talvolta tutto il nostro spirito, tutta la nostra coscienza.

La dottrina del Croce, anche per questo riguardo, si dimostra insufficiente e cade con un nuovo tonfo nell' assurdo. Come nega valore scientifico e metafisico all' arte, così le nega il carattere morale. Quasi che esistesse davvero lo scolastico *homo patiens*, *homo dialecticus e homo agens*, il Croce attribuisce all' attività del primo la funzione estetica ; e a quella dell' ultimo, l' etica. Ma l' *homo patiens* è una astrazione dialettica. Esso è consociato indissolubilmente agli altri due : non è, nè si mostra, nè si estrinseca mai come una unità. E' un angolo, ma il triangolo ne ha due altri, e tutti e tre possono essere, a se-

conda dei casi, dei tempi, degli spazi, vertice. E, poichè il vertice esige la base, se ne inferisce che *esiste l' uomo come unità complessa, come prodotto di quei tre fattori ; l' uomo che sente e pensa e agisce in rapporto al suo sentire.*

Ma qui entra in luce un tratto del problema che non può esser passato sotto silenzio. *Come ogni prodotto dello spirito, l' etica è una caducità.* Ci sono mondi etici agonici, mondi etici defunti, mondi etici fossili. Sono questi che modificano spesso la forma (l' arte) che li esprime, in modo da ucciderla. Di fronte a quelle necropoli di precetti morali protostorici, la fantasia non si muove, perchè la emozione non riscoppia nella coscienza, che resta inerte. La espressione, disanimata ed esangue, si erge nei dominî logici come un fantasma : e, o traspare senza corpo e senza respiro, o si gonfia di tutta la possibile rettorica.

C' è dunque *morale* e *morale*.

Qui si parla, naturalmente, di una morale viva. Non dunque l' etica aristotelico-cristiana che ha avvelenato da secoli il mondo occidentale ; l' etica di sanzione delle costumanze mediocri e delle abitudini licenziose ed ipocrite. Si parla di un *mondo etico nuovo, vivo*, e tal quale palpita nella più pura sostanza del nostro libero spirito, come aspirazione e come sogno. Nel momento che viviamo siffatta morale nuova ha nome *demolizione*. Non è dunque nè anche Hegel e nè anche Schopenhauer. E', sotto qualche riguardo, Federico Nietzsche.

L' etica contemporanea è difatti tutta, sebbene in germe, nella sua filosofia. In quale, fra le tante affermazioni e contraddizioni entro cui essa si dibatte ? In tutte e in nessuna. Certo, nella sua concezione della storia – e nè meno di tutta la storia : ma in quella dell' Europa, dall' Impero a oggi. Il fenomeno del cristianesimo, la decadenza del romanesimo, la protostorica costituzione delle caste, la rivoluzione messianica in suolo romano e il conseguente travol-

gimento dei valori etici originari ; la relatività individuale del bene e del male ; la deformazione di questi due concetti nella filosofia occidentale nel corso dei secoli ; l' essenza della Rivoluzione francese ; il concetto di nobiltà e di plebe : sono tutti problemi che Nietzsche ha discusso *ex novo* e ha risolto con acume di verità sorprendente. In tutto ciò non si può non esser d' accordo con lui. Tutto ciò può costituire, d' altra parte, la base di un' etica moderna, che non ha più niente a vedere con gli allegorismi evangelici o con i decaloghi agostiniano-kantiani.

La morale eroica si afferma. La vita umana, in quanto società, appare diversa da quel che prima appariva nelle brumose concezioni delle metafisiche rimorte ; il senso del bene e del male formidabilmente sentito : non come fatto rimosso dall' individuo e dallo spirito, ma come *funzione* dell' individuo stesso, di cui è affermata e sagomata la natura, veramente remota dall' animale. Non il *superuomo*, ma l' *homo sapiens*, in tutta la sua ricca e bella e armoniosa immagine.

Questa è la morale a cui oggi aspiriamo : quella che emerge dal flutto vitale del momento storico ; e che è in fondo ai fenomeni di là dai quali tentiamo di scorgere una verità consona allo spirito, quale nel presente si travaglia. Una morale che non ha nulla di assoluto : ma che è assoluta nella relativa cornice della nostra età transitoria e fugace.

* * *

Accennerò finalmente ad alcune questioni di secondaria importanza, senza dar loro troppo rilievo :

1°) SCORCIO.

Non c' è opera d' arte in planimetria. Nè opera d' arte è quella che dice tutto, e che con la parola esaurisce tutte le potenzialità poetiche, esprimendole. Quei libri che dicono tutto, quelle poesie dove nulla

è taciuto, e che pertanto sono *finite*, servono alla didattica, non hanno valore d' arte. Molta produzione classica rientra in questa categoria di opere fallite. Perchè in un quadro, per esempio, si veda un *porticato intero*, occorre mostrarne appena una parte, realizzarne solo qualche arco. Gli altri hanno da essere indovinati. E, perchè sia possibile indovinarli, è necessario che l' artista lasci molta atmosfera attorno a ciò che esprime ; e che il colore o la parola abbiano molta elasticità, *perdano il loro valore di colore e di parola, per assumere un superior valore ideale di semplice espressione*. Quando tutto è detto niente c' è più da indovinare ; la collaborazione del lettore o del contemplatore non può più avverarsi ; lo spirito rimane inerte e floscio. L' arte, di sua natura, suggerisce, suscita, sveglia, non commenta mai. Gli scorci sono i mezzi di cui all' uopo si vale.

2°) INDETERMINATO.

Per la medesima ragione all' opera d' arte conviene quella *indeterminatezza* che favorisce la collaborazione di chi contempla o legge. E per *indeterminatezza* s' intende il superamento di certi rapporti costrittori, i quali impediscono alla fantasia di muoversi e di produrre : l' assenza di certi limiti e di certe limitazioni che condannano alla catena il lettore, *il quale non fa sua la materia d' arte che ha sott' occhio e non la riempie più di sè*. L' indeterminato è quella serie di spazi vuoti che ognuno può colmare a suo modo e a suo piacimento. La suggestione che esercitano certe opere antiche va appunto ricercata in quella indeterminatezza creata dalla lontananza e dalla parziale ignoranza che su di esse abbiamo.

3°) PUNTO DI VISTA.

Dal principio che l' arte è *suggerimento* scaturisce la conseguenza del *punto di vista*. La quale ci con-

ferma nella persuasione che l' arte è veduta angolare nella cui trasparenza si travaglia, come un riflesso di luce, *la immateriale effigie dell'anima che crea*. Mai si ebbe grande e vera arte, che non fosse impregnata di questo *soggettivismo*, il quale per molti lati coincide col *lirismo*, soffio luminoso in ogni opera viva. Se l' arte fosse specchio di cose reali, quali la natura e la vita ci presentano nel multiforme panorama dei fenomeni, sarebbe ozioso giòco di spiriti sonnolenti, trastullo infantile.

Ogni volta che essa fu ritenuta modellazione di linee e struttura imparentata con la *realtà sensibile*; ogni volta, cioè, che nei momenti di torpore fantastico si accettò con cieca e caparbia rassegnazione il precetto alessandrino-oraziano – esser l' arte la immagine e il riflesso del vero (l' apparente vero volgare, o quello scientifico) – si ebbero nella storia della umana creazione del bello, secoli di ristagno e di balbutimento, come l' accademismo europeo sta palesemente a dimostrare.

L' arte viva, ripeto, è invece una visione soggettiva e angolare ; espressione del frammento, sulla cui luminosità la fantasia dell' osservatore sa rivedere il tutto inespresso : *e non un tutto reale, ma un tutto sopra-reale, un tutto che è rivelazione di quell' artista, e solo di quello, da un determinato punto di vista.* Una verità, dunque, che non coincide con nessun' altra verità. Poichè l' arte è pausa, silenzio intermesso, ombra, frase più che discorso, premessa più che sillogismo – *suggerimento* – essa rifiuta tutte le linee inutili e ingombranti, tutti i colori parassitari, e dà una espressione, una nota, dalla quale lo spettatore può trarre l' intera melodia, e intravedere una totalità spirituale, rivelata, imprevista. La vera rivelazione, difatti, l' imprevisto assoluto, non possono emergere che quando si sia scelto un punto di vista ; che quando la *realtà effimera* si guardi da quell' angolo dal quale, in quel momento e per quello spirito di artista, la *realtà trascendente* si sveli.

Così, e anche per ciò tutto, l'arte è una rivelazione. Il problema tecnico si riassorbe pertanto nel problema spirituale.

4°) CONCETTO DI STORIA LETTERARIA.

Mentre l'arte è *rivelazione*, la storia dell'arte, e quindi la letteraria, non è che la storia di una progressiva serie di imitazioni, fatte su cinque o sei grandi artefici da turbe insignificanti di mediocri.

Mentre l'arte è libertà, vita, la letteratura è tirannide a principî esteriori: rettorica, invece che espressione ingenua: un museo di luoghi comuni. L'opera d'arte, difatti, ha un valore temporaneo di rivelazione. Quindi invecchia.

Invecchiando, essa non è più sorgente di emozioni, ma freddo marmo: una pila elettrica a basso potenziale, di fronte a cui si galvanizza solo la pseudosensibilità archeologica dei perdigiorni, non lo spirito vivo. E diventa così *opera-modello*. Genera una figliolanza di derivazioni. Tutte queste si sbramano su di essa, impadronendosi di una mentalità fittizia plasmata su quella dell'autore dell'*opera-modello*, e del *modo di dire*, del *fraseggiare*, di ciò che nella prima si dice.

E' naturale che tutto ciò, essendo già vecchio, appartiene, come ripeto, al *luogo comune*, al cumulo delle cose svuotate omai di risonanza, al *cliché*. Ciò che infatti fu rivelazione ieri, è *cliché* oggi. Lo sarà domani tutto ciò che è rivelazione oggi. E, poichè la storia letteraria arriva sempre con un giorno di ritardo (in quanto è imitazione), essa rappresenta, ed è effettivamente, la deformazione dell'arte, la sua degenerazione. Definiamo dunque la storia dell'arte – *o la letteratura* – la storia dei *luoghi comuni*, dei cadaveri galleggianti sulla torbida onda di un pensiero superato. Non altro. E queste poche parole bastino a definire, anche su questo controverso argomento, la mia inequivocabile posizione.

II

PRESUPPOSTI FILOSOFICI

Faccio precedere questi cenni a guisa di un atto di fede, necessario tanto all' intendimento delle mie idee in genere, quanto a quelle contenute in questo libro.

Accadrà in questo modo che molti equivoci saranno dissipati, molti addirittura evitati. Accadrà anche che sarà possibile di considerare le mie idee estetiche, non come qualche cosa di autonomo e di meramente empirico o di risultanza puramente psicologica, ma come la conseguenza di un organismo totale che nella sua speculazione intende di abbracciare i problemi più generali e, se non di risolverli, di porli nel modo che io giudico più opportuno.

Faccio dunque, in una parola, la mia confessione filosofica.

* * *

In Italia oggi si oscilla fra due tendenze contrarie e contradittorie, l' una con l' altra inconciliabile e irriducibile : il neo-idealismo crocio-gentiliano, e il positivismo, ma il positivismo ancora di vecchio stampo.

Al primo appartengono molti neofiti, alieni da ogni ricerca esatta e facilmente inclini a lasciarsi

trarre nell' alto mare delle speculazioni lirico-verbalistiche. In ogni modo tutti coloro che si sentono in dovere di vestire all' ultima moda del figurino nazionale o internazionale filosofico – molti *snobs* pertanto – trascinati in quella corrente, più che da una persuasione, da un bisogno di novità, e di novità diversa dallo immediato ieri.

Codesti sono i dispregiatori della scienza che non conoscono, della fisiologia che ignorano, della psicologia sperimentale che non sanno cosa sia, della ricerca di gabinetto a cui le discipline fisiche e biologiche attendono, e di cui essi non hanno il più lontano concetto ; coloro insomma il cui temperamento è decisamente *letterario*, nel senso che suol darsi a letteratura, allorchè si parla di accademia o di decadentismo.

Al secondo, al vecchio positivismo, quello di Taine, di Littré, di Comte, di Spencer o di Ardigò, appartengono invece coloro che alla speculazione filosofica non sogliono dedicare che i momenti di ritaglio, le digestioni pomeridiane – presi e assorbiti come sono, in genere, dalla ricerca scientifica. Sono medici e biologi, matematici o fisici, i quali sono, dalle stesse discipline che professano, indotti a giustificare il mondo sempre in base alla esperienza e alle vecchie idee di *legge*, di *determinismo*, di *evoluzione* e via dicendo : vecchie idee che costituiscono la piattaforma delle loro scienze particolari. Mancano, pertanto di *abito filosofico*, allo stesso modo che i primi. Sono, di fronte ai primi, i provinciali della *filosofia* – laddove quelli sono appena dei *dialettici* e dei rimpastatori di vecchi sistemi rimessi a nuovo.

Nè gli uni nè gli altri possono dirsi i rappresentanti di un pensiero vivo e geniale. Gli uni e gli altri, in Italia, si riassumono, più che nel nome di maestri, nel nome di due indirizzi antitetici: *neo-idealismo ; vecchio positivismo.*

Noi superiamo gli uni e gli altri.

* * *

Vediamo in che modo.

E, per vederlo sistematicamente, seguiamo un ordine, che può esser rappresentato dai problemi relativi *alla coscienza e all' io – al mondo – alla verità – alla morale.*

Che cosa è la coscienza?

Attività creatrice del tutto, ci dice il neo-idealismo; e non ci dice ancor nulla; e ci mette cioè nella condizione di configurarcene una immagine affatto fantastica, sfrangiata e sostanzialmente indefinibile: tanto che la critica più decisiva che all' idealismo sia stata mossa consiste appunto in questo: – come debbo figurarmi la vostra coscienza, l' *io*? Come un prodotto o una concomitanza di fenomeni fisio-biologici? No, poichè voi negate questi fenomeni fuori dello spirito, il demiurgo, e fate di questi fenomeni un *post* e non un *ante* dell' *io*, una creazione stessa della coscienza. Come un' *anima spirituale* che di sua natura esige i noti attributi della immaterialità, della immortalità, dell' immodificabilità? Nè meno. Poichè negate ogni sopravvivenza dello spirito individuale, ammettendo solo l' eternità dello spirito in *toto*, e attribuite allo spirito il carattere del perenne divenire. Come un frammento spinozistico dell' Io-tutto, che si realizza in un momento del processo cosmico? Nè anche, poichè contro lo spinozismo si appuntano le vostre critiche. Come allora?....

Il come, gli idealisti contemporanei non ce lo hanno ancor detto, e temo forte non siano mai per dirlo; poichè se essi dovessero cavare dal loro complicato metaforismo verbalistico relativo al concetto di coscienza una espressione netta ed evidente, dovrebbero forse smontare l' intero sistema e rinunciarvi.

Alla medesima domanda, che cosa la coscienza sia, i positivisti e gli psicologi – i quali hanno

una maggior preparazione per risolvere il problema – rispondono, convenendo in un punto che direi neutro : – La coscienza è una espressione. Non esiste coscienza come un *quid* per sè stante ; ma una serie di *fatti coscienti*. Il fatto di udire il campanello è *fatto cosciente*, non è fatto bruto o esteriore che cade *nella* coscienza, come il sasso nella vasca. Un aggregato di fatti coscienti, amalgamato soprattutto dalle oscure sensazioni tatto-muscolari-articolari e dalle sensazioni cenestetiche, aggregato che si costituisce, che si modifica, che è soggetto almeno in superficie a quotidiani mutamenti e aggregato *sui generis*, costituisce *l'autocoscienza*, che non va confusa con la coscienza generica.

Come poi si produca il *fatto cosciente* essi, i positivisti e gli psicologi, sembrano in massima, d' accordo. Da un *mondo esteriore*, autonomo, giungono stimoli al nostro sensorio, i quali, superando un minimo determinato d' intensità, pervengono ad assumere, nei nostri centri nervosi superiori, un duplice aspetto : fisiologico e psichico. Ove il minimo d' intensità non sia superato, lo stimolo rimane *incosciente* cioè fisiologico, *a-psichico*. Se il campanello suona troppo piano, io non lo sento.

Egualmente, se un' onda dell' etere non ha la velocità necessaria, non la vedo come la luce. E via dicendo.

La coscienza dunque sarebbe la convessità di una curva, la cui concavità rappresenta il fatto fisiologico determinante o concomitante. Per Spencer, Lubbock, Tylor, Lazarus, Stheintal, Höffending, Sully, Lads, Külpe, Taine, Ribot, a mo' d' esempio, il fatto fisiologico è determinante. Per Wundt e la sua scuola – la scuola del *parallelismo* – è concomitante.

Tutto ciò però non spiega ancor nulla. Che la coscienza sia un *epifenomeno* della fisiologia cerebrale, può anche esser vero. Ma cosa essa sia non ci è detto. Sbarazziamoci subito della questione. Nes-

suno dei positivisti e degli psicologi ce lo dice. Affermano tutti concordemente che l'*hiatus* tra fatto fisico e fatto psichico è incolmabile ; anche quando – come Spencer fa – lo si osservi fra la più elementare sensazione e il suo stimolo.

La coscienza, dunque, anche per il positivismo è un mistero. Non lo fu per Büchner o per Moleschott, per Mulder o per Valentin, per Vogt o per Cotta....

Ma non è il caso di occuparci del materialismo quarantottesco, vecchio oggi come le tavole mosaiche.

* * *

In che modo io considero la coscienza ?

Certo, con Mach e Avenarius, come un epifenomeno ; e con Wundt come una concomitanza di due fatti irriducibili : il fatto psichico e quello fisico. Sotto un riguardo, propendo pel Wundt. Difatti, per affermare la coscienza un *epifenomeno*, occorrerebbe convenire in un esatto e assoluto concetto di causa efficiente. Ma la critica condotta intorno appunto al concetto di causa, dal Bradley, dal James e dal Sigwart, m' impedisce di affidarmi ad esso, con la fede onde ci si affidano i positivisti : essendo le cause di un fatto estensibili a tutti i moti universali e mancando un criterio specifico per assegnare a uno di questi la posizione privilegiata che la *efficienza* gli conferirebbe. Sotto questo rispetto soltanto, e non per le ragioni addotte dal Wundt, io inclinerei verso il parallelismo. Senonchè, tutte le osservazioni e le esperienze condotte dalla psicologia scientifica, dalla psichiatria e dalla metapsichica (cito a questo proposito il classico libro del Myers) mi respingono verso la concezione dell' epifenomeno. Concezione che, d' altra parte, oppone una difficoltà d' ordine veramente insuperabile : come il fatto esteso, matematicamente calcolabile, deterministico (fatto fisico) si trasfiguri nell' inesteso, incalcolabile,

libero (fatto psichico, o cosciente o di volontà: che è tutt' uno).

Oscillando fra l' uno e l' altro principio, ritengo tuttavia fermissimamente che senza il *supporto materiale*, senza l' organizzazione biologica è assurdo concepire la psichicità. Consegue che lo spirito – sia esso un parallelo, o sia un epifenomeno – è strettamente, indissolubilmente connesso con l' individuo fisico: morto il quale, cessando cioè nel quale ogni attività sincronica di organi e di tessuti, muore e cessa ogni attività dello spirito.

* * *

Faccio qui una osservazione suggeritami dalle ricche e geniali esperienze del Myers – una osservazione dunque di metapsichica. I fenomeni volgarmente detti medianici sono essi totalmente dovuti alle esteriorazioni della forza *bio-fisica* del medio, o si può ammettere la presenza di un disincarnato? Ritengo col Myers (la cui opinione fu condivisa anche da Luigi Luciani, uno dei nostri più insigni fisiologi contemporanei che si possa accedere anche alla seconda opinione. E non per le ragioni addotte dagli psichicisti, che a me fanno l' effetto di fantasie flammarionesche, ma per una ragione mia, e che è questa. Ruthenford in America, Nordon in Francia, De Heen in Belgio, Lenard in Austria, ultimo lo Charpentier, hanno constatato attorno al nostro corpo, per un raggio talora di mezzo metro, la presenza dei così detti raggi N o raggi neri – i quali avrebbero una energia psichica latente, come le esperienze classiche degli scrittori nominati insegnano. Se questo dunque è vero, vuol dire che la psichicità può immaginarsi *fuori di noi come una costruzione di linee di forza mantenuta omogenea e salda dalla attività di tutto l' organismo*: e che, quando questa attività, con la morte, viene a mancare, non viene immediatamente e di colpo a mancare quella costruzione di

linee di forza (per la ovvia ragione che esse, costruendosi su un piano di materia, o etere, più labile e meno accessibile agli urti della materia ponderabile, sono più labili sì, ma più inerti e meglio protette) – costruzione che può sopravvivere per ore e per giorni.

In questo modo, che non sconfina dal campo sperimentale in niun punto, si possono accettare molte dottrine della metapsichica, pur senza lasciarsi andare sotto la vela delle immaginazioni extrascientifiche.

* * *

Fin qui io non ho considerato che la coscienza in atto. Ho anche avvertito come essa, a detta dei competenti e dei filosofi, sia fatto inesplicabile allorchè si consideri l'*hiatus* fra mondo fisico e mondo psichico.

Si può tuttavia risalire la storia filogenetica della coscienza e determinarne sia pure in via di ipotesi la origine, il primo sorgere, la epifania nel mondo?

Io credo di sì.

Man mano che noi risaliamo la corrente della coscienza a ritroso, ci incontriamo in organismi psicofisici sempre più semplici. Ci incontriamo cioè in un' attenuazione della coscienza. L' autocoscienza anche essa degrada, fino a che non diviene che un fenomeno affidato, volta per volta, all' attimo. La autocoscienza di un invertebrato, per esempio, non ha più quella compattezza, quantunque apparente, che presenta, per esempio, in un cane, in un simioide. L' autocoscienza degli invertebrati inferiori, delle classi primordiali, è frammentaria, temporanea, ridotta a semplice coscienza nell' istante della sensazione. L' ameba sa di esistere quando lo stimolo esterno l' affetta. Di qua o di là da quello stimolo è un non-essere psichico, una psichicità potenziale, una coscienza che dorme. E sa di esistere, ricordando, agendo secondo linee d' istinto, in modo torbido e crepuscolare. E' per questa coscienza crepuscolare o

addirittura buia, che è possibile pensare una psichicità midollare o gangliare nell' uomo : una psichicità negli elementi di vita (protoplasma), o in quelli che il Weismann, il Nägeli e il De Vries chiamano *idioplasmi :* gli irriducibili motivi di vita della materia germinale.

Anzi è proprio in virtù della coscienza mnemonica degli idioplasmi che il Weismann il Nägeli e il De Vries fondano una dottrina dell' ereditarietà e della evoluzione organica, correggendo *ab imis* la dottrina di Darwin.

Se questo è possibile, si giunge dunque a una manifestazione di coscienza così elementare e primitiva, oltre la quale è impossibile inoltrarci, perchè oltre essa ci troviamo nell' immenso dominio della a-psichicità. Questi due cerchi, il fisico e la coscienza, sono concentrici ; hanno cioè dei raggi comuni e possono sollevarsi a spirale ; in altri termini è l' uno di essi, il fisico, che genera il secondo, quello psichico ?

Non credo. L'*hiatus* sussiste sempre. Per modo che, se è impossibile colmarlo là dove appare nel momento *stimolo-sensazione*, è ugualmente impossibile colmarlo nel momento cosmico originario.

Eppure la coscienza deve aver avuto un principio. Nè è possibile affidarci alle tre ipotesi che finora hanno tenuto il campo : quella *religioso-dogmatica* (creazionismo teologico), quella della *trasmigrazione* (trasmigrazione degli elementi di coscienza attraverso gli spazi interplanetari), e quella del *panpsichismo* (tutto è cosciente : anche l' anorganico e l' inorganico). Non è possibile, poichè sono ipotesi fluttuanti e sprovviste d' ogni fondamento, nonostante la seconda fosse un giorno presa dall' Albertoni come la più verosimile.

Allora ?

Allora c' è da pensare ciò che io fermamente credo e che non infirma nessun principio scientifico nella ricerca sperimentale allo stato odierno di sviluppo.

La coscienza non ha mai avuto, sostanzialmente, principio. Fu sempre. Sarà sempre. In questo senso. Essendo la coscienza, nel suo momento più semplice – la psichicità – alcun che di inscomponibile logicamente nei suoi elementi – e risultando essa appunto dalla fusione di questi elementi in una unità superiore : c' è da pensare che il mondo (cosmo) sia una fluttuazione incessante non già di *atomi-fisici*, ma di atomi fisio-psichici : intendendosi per psichici, gli *elementari-psichici*, ciò che ancora non è *psiche in atto*, ma *in potenza*. In altri termini l' atomo avrebbe una duplice natura, o meglio, la natura dell' atomo sarebbe di una *fisicità psichica*. I due atteggiamenti (fisico e psichico), che noi separiamo per ragioni di indagine, nell' atomo sarebbero una cosa sola. La psichicità in potenza, sarebbe in esso tal quale ne è la incontrovertibile fisicità in potenza. E, come questa si realizza in ogni aggregato atomico (molecole), così quella si realizza solo quando nella storia del mondo appare un aggregato che, a lume dei fatti, dobbiamo dir suscettibile di promuovere la scarica psichica potenziale e trasformarla in atto. Questo aggregato specifico è appunto la materia organica. Non appena l' evoluzione crea un citoplasma, la coscienza si rivela.

* * *

Ho finora parlato di *mondo*. Come si ha esso da considerare ? Diciamolo subito. *Scientificamente* (e sottolineo la parola, intendendo di procedere a una distinzione capitale), *scientificamente* come una evoluzione di forme. Evoluzione, come Spencer voleva, dovuta a fattori esterni e interiori, ad un trapasso dalla omogeneità incoerente alla coerente e definita eterogeneità, secondo una diretta o indiretta equilibrazione, un perpetuo adattamento, un perpetuo accrescersi di deviazioni, un perpetuo *dispendio*, o una perpetua genesi. Non c' è scienza particolare, dalla fisica alla chimica, che possa oggi sottrarsi alla

subordinazione, che essa scienza medesima s' è imposta per essere, che la legge di evoluzione impone. D' altra parte, affrontando subito un problema di natura metafisica, quella legge – *scientificamente* – vien subito a respingere, in lontananze inattingibili, ogni conato di far sussistere un Dio quale le fedi predicano, o un atto creativo, quale le teologie sostengono. Per modo che la scienza, rigorosamente parlando, è oggi atea ; in modo, s' intende, diverso dall' ateismo materialistico – ma atea nel senso che l' *Inconoscibile* è relegato non solo di là dalla scienza particolare, ma dalla filosofia addirittura ; e, a tal uopo e con siffatta significazione, denominato appunto *Inconoscibile* e non *Sconosciuto* o *Ignoto*.

Il mondo dunque è un processo evolutivo di infinite forme nel Tempo e nello Spazio. Ciò che significa : nè ha avuto principio nè è concepibile il pensiero della sua fine.

Obbedisce a leggi ferme, le quali non mutano per mutar di forme, ma sussistono ; e sussistono in quanto esse si riducono agli elementari principî che sovrastano all' evolversi del Tutto.

Questo Tutto, congerie innumerevole di fatti, ha bisogno di un tempo fisico e di uno spazio fisico, perchè il pensiero scientificamente possa specularlo e classificarlo. Tanto è vero che i due simboli *s* e *t* predominano in ogni calcolo matematico applicato alla fisica, sia come quantità per sè stanti, sia come *funzione* di formule diverse.

Ci troviamo allora di fronte a un universo che in tutto muta, fuorchè nelle leggi : essendo la *legge* ciò che in esso vi ha di immanente.

* * *

Trascendiamo ora i limiti puramente *scientifici o sperimentali*, ricordando sempre che per *scienza* si ha da ritenere un complesso di fatti organati e clas-

sificati in modo da costituire un *utile istrumento di lavoro*.

E' perciò che io, non credendo alla *scienza* come il prete crede a Dio, ma credendoci soltanto *non in quanto essa è depositaria di verità, ma in quanto è inabolibile e fatale istrumento di lavoro*, non le tiro sassi, alla maniera dei neo-idealisti, chè anzi cerco di conoscerla e di studiarla per rielabolarla criticamente in me ; nè ne faccio un idolo alla guisa degli scienziati (fisici, biologi) o dei positivisti della vecchia maniera.

Trascendiamo dunque i limiti scientifici – e domandiamoci se quella concezione del mondo – con le sue leggi e il suo sviluppo – sia soddisfacente.

C' incontriamo subito in una difficoltà che ci allontana *gnoseologicamente* da essa.

La difficoltà risale a un problema psicologico. Questo. Perchè la scienza fosse *vera* in senso assoluto, occorrerebbe anzi tutto che il mondo – le forme – fossero, e fossero quali la coscienza le appercepisce. Vale a dire che il calamaio fosse calamaio e il sole il sole. E' facile intuire come nè l' uno nè l' altro siano l' uno o l' altro. L' uno e l' altro sono un prodotto *creato* dalla coscienza. Su ciò non cade dubbio. Che cosa è lo spettro ottico ? Colori dice l' occhio ; onde luminose d' intensità diverse dice la fisica. Accanto allo spettro ottico – a destra e a sinistra sullo schermo – c' è lo spettro attinico o chimico e lo spettro calorico. L' occhio non li percepisce. La pelle percepisce il secondo come temperatura. Tutto l' organismo, in condizioni determinante, percepisce il primo come una serie di modificazioni chimiche che può affettarlo. Sono essi, i tre spettri, colore, luce, attività chimica ? In nessun modo. Lo sono pei nostri sensi. Per ciò che non è senso o ultrasenso, per l' elettrometro, a mo' d' esempio, sono energia elettrica. Luce calore chimismo si risolvono dunque in ciò che esse in realtà sono e non sono, in onde elettriche.

Che cosa è l' oggetto *A* che io equilibro in mano, ora, e che chiamo penna ?

Materia, forma : alcun che di ponderabile e di geometrico. Chi me lo dice ? Il senso muscolare tattile e visivo. Sopprimendo questi tre sensi cosa rimane ?

Rimane un unico riferimento ; il concetto di materia. E cosa è la materia ? Molecole. E la molecola ? Atomi. E l' *atomo*, l' *intagliabile*, l' indivisibile della vecchia fisica e della vecchia chimica ? Un complesso di corpuscoli ancor più piccoli, i quali si muovono nei limiti dell' atomo, con strepitosa velocità, se dobbiamo giudicare dalla energia che essi sprigionano (fenomeni elettrici) una volta liberi. E cosa sono questi corpuscoli ? Delle cariche elettriche (+ —), gli *elettroni*. Cariche elettriche, epperò *materia non materia*, imponderabile, informe, *energia*. La mia penna, dunque, che pesa, e ha forma, nè pesa nè ha forma che per i miei sensi. In sostanza è energia : un sistema di sistemi di elettroni.

Egualmente il tempo. Il tempo è regolato sui cronometri. Passa o sta ? E' o non è ? E' un divenire di cose o no ? No, perchè il tempo è una creazione della coscienza.

Il succedersi delle sensazioni più varie nella coscienza ha creato l' immagine del fluire, del succedersi in genere. La coscienza ha ordinato, poi, ereditariamente, gli spazi temporali, che son divenuti alcun che d' *innato* ad essa dopo un enorme processo di evoluzione. Il tempo della mia angustiosa attesa è molto più lungo che il tempo del mio tranquillo conversare. Eppure il cronometro lo segna eguale. Il tempo di un cane che dorme, e si sveglia per saziarsi, e poi si riaddorme, è assai meno lungo – sebbene lunghissimo – di quello della mosca che, si suppone, percepirà la stagione della sua vita reale infinitamente lunga, interminabile. La mosca, morendo, dev' essere sazia già di vita e di essere. In generale è evidente che tanto maggiore sarà il

numero degli atti di coscienza, tanto minore apparirà il tempo, e viceversa. Possiamo anche con un procedimento matematico giungere a stabilire un numero massimo di atti di coscienza che implichi una percezione di tempo di durata infinitesimale, superati i quali limiti avremo l' equazione evidentissima N + 1 = — t. Dove (— t) indica il non-tempo e N + 1 il numero massimo di fatti di coscienza, che corrisponde al minimo tempo, oltrepassato e superato.

S' ha da ragionare nel medesimo modo intorno allo spazio. E' esso il recipiente dei fenomeni ? Così lo considerò fino ad Einstein la fisica ma per ragioni di opportunità e di calcolo. Allora, esso non è il recipiente. Che cosa è ? Torniamo alla psicologia. L' immagine e l' idea di spazio sono primamente suggerite alla coscienza dalle sensazioni cenestetiche, muscolari e visive. Il neonato vede la fiamma della candela dentro gli occhi. Poi, dopo alcune esperienze su altri oggetti le quali hanno implicato un esercizio muscolare, la vede a una distanza minima da sè. Allunga la mano per toccarla. Finalmente, associandosi i risultati dei tre ordini di sensazioni sopra detti, comincia a collocare gli oggetti, a riferirli a determinate distanze. In base di che avviene codesto riferimento ? In base a un' attività sensazionale. Più tardi ci contribuisce la memoria, una inferenza raziocinativa ecc. Ma, sostanzialmente e originariamente, in base a tre ordini di sensazioni. Sopprimiamoli, per ragioni d' ipotesi, dove va a finire lo spazio ? S' annulla. Inoltre, parliamo di spazio tridimensionale. Non concepiamo il mondo che in larghezza lunghezza e profondità. Ma la fisica zöllerniana ha concepito e dimostrato lo spazio a *n* dimensioni : una volta ammesso il quale, i fenomeni per esempio della compenetrazione di un solido in un solido senza scomporlo diventano intendibilissimi. Ma molti insetti hanno coscienza di uno spazio solo bidimensionale. Per modo che il mondo

appare loro come una enorme superficie senza rilievi.

Bisognerà inferire da tutto ciò che lo spazio in sè non può essere che a zero *dimensioni*, cioè non essere : o a *n*, quando *n* significhi quell' infinito numero che, trascendendo il senso, si ridentifica nello zero.

Spazio e tempo, materia e forza, il quadrilatero su cui sorge ogni scienza sono dunque mere creazioni della *coscienza*. Non sono. Chè, se si obbiettasse che, dacchè mondo è mondo, gli uomini han sempre veduto e richiamato, con commovente concordia, *rosso il rosso* e percepito lo spazio, regolandolo con le forme più acute di un qualunque chilometraggio, e percepito il tempo, regolandolo coi cronometri sul movimento apparente degli astri e del sole, non ci sarebbe altro da rispondere, quantunque l' obbiezione di sua natura sarebbe banalissima, che questo avvenne per la identità della struttura biologica che è a fondamento del sensorio umano ; e quindi per la identità di natura che la coscienza in tutti gli uomini presenta. Ma, osserviamo, che ciò non sarebbe affatto avvenuto, ove alcuni uomini avessero avuto la organizzazione biologica, per esempio, di taluni anellidi (spazio bidimensionale) e altri dei veri uomini.

Wells da una siffatta premessa sembra tragga ragione del suo umorismo quando mette di fronte i selenidi immaginari coi due viaggiatori che riescono a raggiungere la luna.

* * *

Una piccola difficoltà va superata, brevemente e tra parentesi. Perchè l' organizzazione s' è costituita in modo da darci *questa e proprio questa immagine del mondo?* Per la ragione capitale che interpreta tutta la biologia. La coscienza è, così come è e come s' è primamente manifestata, una *funzione utilitaria*. Quindi essa ha governato gli individui

coscienti, e continua a governarli, dal microrganismo all' uomo, in modo che esso appercepisca il mondo *utilmente* in rapporto alla sua struttura organica. Agli anellidi basta la bidimensionalità dello spazio ; all' uomo, così come esso è costruito, occorre la tridimensionalità ; e via dicendo.

* * *

Altra questione che bisogna rimuovere, e anche questa, tra parentesi.

L' uomo fisico che cosa è ? Evidentemente : anch' esso, per la coscienza, è l' uomo fisico quale vediamo allo specchio, sul tavolo incisorio o nel gabinetto di fisiologia. Per una concezione superiore che corregga o critichi il prodotto della coscienza, è quel che poc' anzi dicevo della mia penna, un sistema specifico di sistemi di elettroni, una materia *non-materia, energia*. S' intende che, pertanto anche la *evoluzione* non sarà più da considerarsi come una trasformazione di ponderabilità, di forme, ma di energie. Trasformazione tuttavia che se in qualche grado è concepibile come un trapasso dall' omogeneo all' eterogeneo, bisognerà pure pensarla, non lungo una linea di sviluppo, ma ogni momento, e sempre diversa e sempre eguale, e sempre senza superamento, lungo gl' infiniti raggi d'una sfera.

* * *

Consideriamo un po' meglio questo fatto. Parlare di una evoluzione lungo gli infiniti raggi di una sfera, e senza superamenti, significa parlare di *una evoluzione non-evoluzione*.

Ammesso, come s' è dimostrato, che il mondo sostanzialmente e criticamente è impensabile come *forza + materia in spazio-tempo*, per sè stante, estraneo a noi, *non-me di forme* ; ammesso, dico, che *il mondo è un prodotto dell' io*, bisogna vedere come

l' *io* finisca col concepirlo alla base stessa del suo pensiero.

Se l' *io* non lo ammette che *scientificamente* come *forza + materia in spazio-tempo*, in che modo lo ammetterà criticamente e metafisicamente ?

Come flusso. Come un omogeneo, un indistinto, un *ritmo*, un muoversi secondo arsi e secondo tesi. Di che ? Della energia.

Immaginiamo per un momento che tutto un oceano avesse *un' anima* secondo cui, ogni molecola d' acqua tendesse a coesistere in aderenza ad altre molecole affini e simpatiche – sicchè si creassero volontariamente le singole onde : noi avremmo in ogni onda una individualità risultante da individualità elementari (le molecole). Tal quale deve avvenire per la energia cosmica. Devono esistere delle affinità nell' omogeneo e indistinto, per cui le energie tendono a conglobarsi, a fondersi in geometrie di energie più complesse. Questo istinto di energie più complesse, questo istinto energetico del cosmo, possiamo ben chiamarlo con Schopenhauer una *Volontà :* la volontà di coesistere con altri e di sussistere. Tutto tende difatti a vivere, vale a dire a prodursi nel tempo e a individuarsi. L' energia cosmica dunque – da cui risultano le illusioni delle cose che la coscienza foggia – animata da una *cieca volontà di individuazione*, crea sul suo oceano onde, o geometrie di forze che precipitano, subito appena createsi, in altre diverse geometrie, o nuovamente nell' indistinto. Questo essere e scomparire di dinamismi fornisce alla coscienza *allegoricamente* delle immagini che sono le immagini delle cose. Sostanzialmente resta il *flusso*, il ritmo dell' apparire e dello scomparire delle individuazioni energetiche.

E' a questo flusso che bisogna accostarsi con la speculazione metafisica o con quella artistica, trascendendo la cosa, l'apparenza, e inoltrandosi nella labile ed effimera geometria che sta a fondo e alla base di essa.

Potrà pertanto parlarsi di una evoluzione in senso spenceriano quando l'universo sia a questo, metafisicamente, ridotto ? No. La evoluzione è anche essa un dato di coscienza *percettiva* – un non-essere.

Parleremo invece, come accennavo, di un *trasformarsi*, senza sviluppo, del tutto omogeneo sugli infiniti raggi di una sfera : cioè di un *crearsi ritmico di geometrie sempre varie e diverse, sempre impreviste in tutti gl' istanti del tempo.*

* * *

Queste impreviste formazioni non obbediscono che a una legge : *il voler essere* ; legge la quale per esser latissima perde ogni carattere normativo e nel tempo istesso scientifico. Da essa non può dedursene che un'altra, ma non meno lata, quella della affinità o simpatia energetica. Anche questa pertanto sfugge alla normatività. Ne deriva che per la metafisica l'universo è *ex-lege*, non ha leggi : tutte le leggi scientifiche non essendo che il prodotto della nostra simboleggiante e antropomorfica coscienza percettiva.

Se ci piace tuttavia parlare delle grandi leggi cosmiche, diciamo pure che esse si ricapitolano nella unica fondamentale inesorabile *legge dell' imprevisto.*

E' questa che, volta per volta, demolisce le scienze particolari ; come anche è questa che affida all' arte, come meglio sarà esposto nel corso del libro, il compito di afferrare il tutto nei suoi particolari, di conserva con la metafisica che lo aggredisce sempre volta per volta nei suoi schemi mutevoli e generali o universali.

La legge dell' imprevisto relativizza pertanto tutte le nostre conoscenze. Ciò che vero era dianzi, diventa ora non vero, e viceversa. Il criterio della verità è affidato alle successioni dell' apparente tempo. Tutto è vero e niente è vero : a seconda del tempo e dello spazio – cioè del punto di vista onde lo si

osserva. E, se, per necessità logica, trasportiamo lo stesso criterio di relatività alla nostra coscienza, ci accorgeremo subito che, a seconda dei due punti di vista, è tanto vera la mobile concezione *scientifico-sensazionale*, quanto la mobile concezione *metafisico-artistica*: e che, a seconda degli infiniti punti di vista, tutto al tempo stesso è vero e non vero. Fondamentalmente ci accorgiamo dunque che esistono innumerevoli verità per lo stesso individuo, verità le cui possibilità di esistere si accrescono indicibilmente quando si considerino tutti gli individui pensanti.

Senonchè queste verità vanno aggruppandosi e restringendosi di diametro, man mano che ci si accosta al punto di vista *del ritmo o flusso perenne e omogeneo*. Coglierne le linee di individuazione e la volontà di vivere, sarà il compito di ogni lirica e di ogni metafisica.

* * *

Aggiungerò, a guisa di corollario, due parole relative alla morale, cioè alla *scienza etica*.

E dirò anzitutto che quella tra le discipline che meno può ambire al nome di *scienza* è appunto l'etica. Kant s'illude di ridurvela col suo gioco dialettico della *sintesi a priori*. Noi che quella sintesi abbiamo sorpassato da un pezzo – ritroviamo l'*etica*, non ostante gli sforzi del neo-idealismo, nella condizione di una nuda precettistica. « Ciò è bene ». « Ciò è male ».

Ma che cosa è male e bene ? E ciò che è bene in una latitudine, lo è in un'altra ? Ciò che è male pei Figiti non è per avventura il nostro bene ? L'*éthos* di Atene non è la negazione dell'*éthos* di Giovanni del IV Evangelo ? Non occorre insistere in una questione omai trascesa. Nè ricordare che è un puro verbalismo la opposizione dei dogmatici, essere universale il *concetto di bene*. Cosicchè, essendo univer-

sale il concetto generalissimo di materia potrebbe, a guisa di esempio, costruirsi una fisica che conciliasse la opinione di Aristotele, poniamo caso, con quella di Lord Kelwin o di Maxwell...

La morale potrà divenire una branca artistica della metafisica ove la si cominci a studiare dal punto di vista della relatività. Tutto ciò che essa, così concepita, repellerà dal suo seno, come alieno e inconciliabile a sè, defluirà naturalmente nella economica, la scienza dell' utile. Tutto ciò che rimarrà potrà indurre frutti opimi. E di vero, saranno subito cancellati gli errori tradizionali e liminari che oggi la deturpano e deformano, gli errori relativi al *libero arbitrio* e alla *immutabilità del carattere*, così sapientemente dogmatizzati e valorizzati dalla nostra società utilitaristica e meccanicistica. Del libero arbitrio si farà giustizia, come della fissità del carattere, che contradice alla legge cosmica fondamentale del ritmo e dell' imprevisto, delle simpatie e delle individuazioni sempre rinnovantisi.

Sgombrata dei due errori, la morale tenderà ad accostarsi, con l' occhio dell' artista e del metafisico, alle geometrie elementari e mobili che si creano variamente nel flusso della energia. Su di esse si plasmerà. Abolirà pertanto ogni legge e ogni norma, per assumere anch' essa quella fondamentale della *volontà di vivere e di individuazione*. Aderendo alle individuazioni cosmiche, come arte, aprirà il campo a tutte le attività possibili, ora precluse, in quanto tutto giustificherà come *bene* quel che a quelle formazioni, e alla legge della *volontà di vivere*, si accosta. L' attivismo cosmico troverà la sua giustificazione trasferito nel campo sociale ed umano. Abolirà la *sanzione etica*, che è un' altra formazione secondaria della coscienza, pur lasciando liberamente funzionare la *sanzione sociale* – essendo la società, o le società – le caste nella società – organismi che, come le individuazioni cosmiche tendono e hanno diritto di perpetuarsi finchè ne abbiano la forza. – In tal modo

la morale diverrà fatalmente individualistica, e però artistica.

Chè, infatti, considerata nella figura che appena ho abbozzata, non sarà più possibile un *criterio morale senza un' attività artistica e viceversa* ; allo stesso modo che l' una e l' altra non potranno più liberarsi dalla subordinazione alla speculazione metafisica. Le tre attività del bello del buono e del vero procederanno rinsaldate e rivivificate – in quanto l'arte è e sarà col tempo più chiaramente giudicata una attività metafisica.

Ma morale, filosofia e arte – rifuggendo dallo scientificismo e dalle leggi particolari, per accettare solo la triplice legge della *individuazione*, della *volontà di vivere* e dell' *imprevisto* – sempre mutevoli, in aderenza alla mutevolezza cosmica, sfolgoreranno sempre, senza rinnegarsi mai, di tutte le verità transitorie , divenendo esse simili a tre quiddità continuamente rispecchianti in sè i moti gli urti i colori e le forme delle perenni geometrie cosmiche, come farebbero tre onde mai eguali e sempre vive.

III

L'IRRAZIONALE

Io credo che poche volte una innocente parola, che pure corrisponde a un preciso dato di fatto, abbia messo in confusione la critica – come questa, che assunsi a definire il fondamento filosofico della mia Estetica, il mio punto di vista metafisico.

Servano pertanto le pagine che seguono a chiarir la parola e le questioni che ad essa direttamente si riconnettono.

* * *

Irrazionale già – e sia detto ad onore di quei critici i quali caddero dalle nuvole per l'uso da me fatto di questa parola – fu termine usato largamente dalla filosofia tedesca, la quale da Fichte a Hegel è percorsa tutta da una corrente speculativa precisamente *irrazionale*. L'irrazionalismo è un momento dello spirito, a chi lo consideri dal punto di vista storico ; così come è un risultato o un principio assunto a fondamento di un sistema. Bastava dunque aver dato uno sguardo, sia pure sommario, a una storia della filosofia per risparmiarsi di cader dalle nuvole e di scrivere non poche sciocchezze.

Senonchè, non correndo tra l'irrazionalismo storico e il mio irrazionalismo che deboli filamenti connettivi, mi sottraggo alla fatica, la quale sa-

rebbe affatto inutile, di lumeggiare il primo, contentandomi di mettere in chiaro il valore del secondo, cioè il mio.

* * *

Questione preliminare, dunque è questa. L' *irrazionale* di cui io parlo vuol esser considerato intanto a seconda di due atteggiamenti del pensiero di fronte alla cosa, e a se stesso. Secondo una gnoseologia e secondo una psicologia.

Gnoseologicamente l' *irrazionale* è perciò una cosa assai differente dall' *irrazionale* speculato dal punto di vista psicologico.

Procediamo da questo. Dal più semplice.

Ognuno sa che la nostra coscienza è un *flusso*. Così la considerano i due maggiori psicologi contemporanei: il Wundt e il James. Un *flusso rappresentativo*. Vale a dire un succedersi continuo di rappresentazioni le quali, una o due, raramente tre alla volta, passano a fuoco, son prese di mira, dando così luogo a quel fatto comunissimo che si chiama *appercezione*. Appercepire significa dunque un processo di attenzione.

Ogni volta che nell' oceano sensazionale io mi soffermo su un elemento di coscienza (una immagine, una idea) *gli pongo attenzione, l' appercepisco*.

Essendo l' attenzione un gesto spirituale determinato da cause variissime, ammetterò altresì una attenzione *volontaria* e una attenzione *involontaria*. Una idea che *mi si ferma in mente*, senza che io la richiami o la evochi, rappresenta appunto un caso d' appercezione involontaria; il rovescio se la evoco, la chiamo dalla memoria, volendolo.

Or bene, tutto ciò che delle innumerevoli sensazioni o percezioni di cui siamo passibili non passa pel fuoco della coscienza, è travolto in un oblìo, in un' ombra, in un sottosuolo dell' *io* che si chiama *subcoscienza, sublimen, sotto la soglia*.

Che sorte gli tocca?

* * *

Qui il problema si complica.

Secondo taluni psicologi, il James e il Wundt, esso – quel cumulo sensazionale, cessa – e per sempre – di esistere. Non è più. E forse non è mai nato veramente come fatto psichico.

Secondo altri (Alessandro Bain – li cito cronologicamente – Enrico Maudsley, Giorgio Lewes, lo Spencer, il Lubbock, il Tylor, lo Steinthal, il Ribot, il Binet, il Lads, il Külpe), esso entra a far parte di un tessuto psichico-incosciente che costituisce appunto la trama, la sostanza del subconscio.

Sia per esperienze personali, sia per indagini condotte con metodo psichiatrico, sia per studi perseguiti sul medianismo e su tutti i fatti così detti *metapsichici*, io non condivido in alcun modo la dottrina di Wundt e di James. Per me la subcoscienza, come momento e realtà psichica, ha una piena e incontrovertibile esistenza.

Ma non è per ciò che i fatti si complicano.

Ammesso e ritenuto per vero che il cumulo sensazionale, così come gli elementi fermati dall' attenzione e poi sostituiti, continuino ad aver vita nella subcoscienza, nel *sublimen*, sotto la soglia: quale è la legge psichica che li governa?

Non intendo di confonder la questione con banali apparati di citazioni. Per me, sulla scorta, per esempio, dell' Höffeding e del Kraepelin – l'uno psicologo puro, l' altro psichiatra – tutti quegli elementi subiscono la legge della volgare e comune *associazione*. Associazione di coesistenza, di concomitanza e di successione. Sono queste le tre direzioni secondo cui si muovono, per associarsi, idee e fantasmi *sopra la soglia*. *Sotto la soglia*, naturalmente vigerà soprattutto la norma dell'associazione casuale: quella che bene spesso ci sorprende nella

pienezza della coscienza. Cioè, per caso, l'immagine *A* si conserterà alla immagine *E*, senza alcun motivo logico.

Ciò – ecco il fatto importantissimo – non esclude in alcun modo una *logica* del subconscio.

La logica – fisiologicamente parlando – è una rete di binari che l'organizzazione biologica ha costruito nella sostanza nel nostro mantello cerebrale. Muovendosi su quei binari, i dati psichici s'incontrano, si fondono, si associano ; si determinano in forma di giudizi, di concetti, di raziocini. Al di fuori di questi tre aggregati non esiste logica. Tutta la logica è in essi e per essi.

Ora appunto questa realtà ci sospinge a ritenere per fermo che il subconscio sia logica. Se fatto cosciente significa fatto *pienamente illuminato ; e subconscio, scarsamente illuminato ; e inconscio, assolutamente buio :* la diversità di luce non modificherà la natura degli elementi psichici, nè le loro leggi normative. Consegue che essi – nella subcoscienza e nella inconscienza – che non sono *spazialità, ma modalità* – si muoveranno egualmente su quelle linee, su quei binari logici, sebbene più debolmente o in alcun modo illuminati.

Senonchè la psicologia ha acquistato ormai una verità inconcussa. Questa : nella costruzione logica pienamente cosciente è attiva la volontà.

La logicità è per due terzi dovuta a un automatismo fatale ; per l'altro terzo è dovuta al *volere*.

Chiarisco. E' il volere che richiama dalla memoria, nel momento del costruire scientifico o dialettico, tutti gli elementi di cui presente o sente il bisogno. Ed essendo il *volere* solo e unicamente un fatto di appercezione, esso sconfina dal subconscio.

Ecco perchè il nostro ragionare è preciso, esatto, direi fatale ; la volontà lo modera e lo incatena tutto dentro quelle linee, lo fa muovere solo su

quelle linee, gli impedisce escursioni o conclusioni le quali non siano generate o promosse dai confini del *puramente necessario*.

La logica cosciente – per dirla con una parola semplice – non può volare: sta sotto il peso della volontà.

Fuori della volontà, funziona la logica inconscia: epperò vola, può volare, sconfinare: indovinare o presentire, premonire o rivelare.

La prima ragiona. Poichè nel linguaggio scientifico ragionare significa solo costruire coscientemente e logicamente dei concetti, dei giudizi, dei raziocini. E' razionale. La seconda non ragiona – in quanto svincolata dalla volontà – non costruisce secondo norme esatte nè concetti nè giudizi nè raziocini. Li costruisce invece, e perennemente, secondo norme più late, più libere, procedendo non per gradi, ma per salti. E' pertanto irrazionale.

L'irrazionale psicologico è dunque il processo incessante, il lavoro instancabile che l'*io* compie in penombra o in ombra.

* * *

Ma c'è, di più, un problema.

La comune opinione suole considerare il subconscio come la etimologia consiglia. *Sub*, cioè sotto, cioè *meno*, cioè inferiore.

E' una illusione.

Illusione derivata sia dal linguaggio, sia da talune dottrine, sia dallo psicometro di Fechner (un grafico tubolare, dal mezzo del quale, verso il basso, comincia il subconscio).

Se invece ci poniamo sott'occhio lo psicometro di Wundt abbiamo modo di ricrederci subito. Non si tratta più di un alto e basso, ma di un cerchio. La coscienza vigile e piena vi è rappresentata dal centro, il subconscio e l'inconscio dalla periferia e dalla zona marginale.

Eliminato dunque l' apprezzamento che valorizza il cosciente – per errore tradizionale – e svalorizza il subconscio, potremo muoverci più liberamente in questo tratto della nostra discussione.

E difatti, è bensì vero che *spesso* il materiale subcosciente si organizza, come proprio nei sogni, caoticamente ; ma è anche vero che quell' organizzarsi arbitrario non è fatale nè necessario. Voglio dire che nulla impedisce una organizzazione di valore superiore al cosciente e pertanto, di fronte al cosciente, dinanzi allo sguardo stupefatto di questo, rivelatrice.

La fusione dei dati, la struttura di resultanza che hanno assunta al di là, oltre la logica consuetudinaria, e alla quale la logica consuetudinaria o non sarebbe mai giunta, o sarebbe giunta attraverso inenarrabili fatiche è un *quid novum*, un macigno di verità, uno schema qualunque del mondo.

Irrompono talora così pieni e così belli e fatti questi organismi luminosi dalla subcoscienza nella coscienza, che sarebbe inutile fatica indugiarsi a commentarne le genesi. Il Münsterberg inoltre ha così esaurientemente studiato il problema che io rimando senz' altro ai suoi libri.

* * *

Come argomento di transizione, fra ciò che ho detto (l' irrazionale psicologico) e ciò che dirò (l' irrazionale gnoseologico) va lumeggiata qui una questione, che in sostanza è di pertinenza appunto della gnoseologia. A me piace di farla rientrare, per amor di chiarezza, quanto è possibile nel campo psicologico.

La questione tocca la natura della scienza.

La classificazione delle scienze, tradizionalmente accettata, e in gran parte rispondente a verità, è questa : scienze naturali (fisica, chimica, tutte le branche della biologia), scienze matematiche (tutta la matematica in genere), scienze morali (storia e

scienze sociali in gruppo). Sopprimo dalla classificazione la filosofia, appunto perchè non è *scienza* come dimostrerò più sotto.

La definizione, anch' essa tradizionale e non erronea, è poi questa : scienza è costruzione logica, disposizione ordinata di leggi che induttivamente o deduttivamente o analogicamente (ragionando dunque secondo codesti tre metodi precisi) si scoprono.

Ogni scienza è dunque una logica.

Qualunque legge – anche quella di Newton originata dalla caduta della non mai abbastanza famosa mela – non s' è mai sottratta alla induzione alla deduzione o all' analogia. Tant' è vero che la legge di gravitazione è un capitolo di fisica matematica e sperimentale (cioè deduttiva prima e induttiva dopo).

Nè a noi importa se Newton fu condotto alla scoperta di quella legge da un *lavorìo geniale dell' incosciente*. Sappiamo difatti come l' incosciente operi, e come possa di un tratto illuminarsi, illuminando in pieno la coscienza. Chè se la legge di Newton fosse rimasta allo stato di pura verità indimostrata – lirica – iniziale – avremmo ragione di discorrerne, ora ; ma essa fu immediatamente mortificata (e mortificata per esser *scientificamente* realizzata e praticizzata) in soggezione del procedimento metodico sperimentale e matematico : cioè della logica.

Dire scienza dunque significa dire cosciente, cioè logico, *metodico*.

E, poichè la logica non può costruirsi che per *astratti* (il concetto è sintesi di idee, cioè di astratti ; il giudizio, di concetti; il raziocinio, di giudizi), la scienza si muoverà sempre in un campo di *generalità*, il che è tutto una cosa con gli *astratti*. Così alla fisica della luce, poco importa se il mio specchio riflette difettosamente, o il tuo, il suo. Essa non considera che lo *specchio* (il tipo, l' astrazione) sia piano che curvo. Non altro. L' *individuo* non è di sua pertinenza.

Concludendo, tutte le scienze non potranno mai essere un prodotto dell' *irrazionale*, appunto perchè le loro leggi e i loro risultati sono una *generazione faticosa* del pensiero logico, focalizzato, cosciente.

* * *

Si affaccia però subito un dubbio.

Che cosa dicono le scienze ? In che ci illuminano ? Di quale verità ci arricchiscono ?

Breve : le scienze sono la fossilizzazione del sapere e del conoscere.

Intanto, lavorando esse su *concetti* non dànno che la scorza, la generalità, o lo schema delle cose. Le cose s'aggirano, con la loro entità individuale, attorno alle scienze, come comete che non entreranno mai a far parte di quel sistema gravitazionale. E poichè le cose sono bene spesso le così dette eccezioni, le eccezioni stesse sconfinano dalla scienza. La scienza diviene pertanto quanto di più vago, di più generico, di più remoto dalla realtà mutevole e palpitante possa immaginarsi.

In secondo luogo, le scienze considerano la natura, fisica o psichica, come una fissità. E' codesta fissità che sottoscrive, d'anno in anno, d'età in età, il loro atto di morte.

Nè la fisica di ieri è più quella di oggi, nè quella di oggi sarà più di domani. Il perchè poggia nel fatto che la scienza – fissità – si sovrappone alla natura o alla realtà che è mutevolezza, trascorrere, divenire, metamorfosi. Einstein, che è uno scienziato, ha messo in rilievo questo carattere di inconcussa impotenza di tutte le scienze : massime di quelle riguardanti la energia.

Cosicchè, *con l' occhio scientifico*, la realtà la natura la vita ci sfuggiranno continuamente : non ci giungeranno che come schemi o paradigmi, forme generalissime e aride.

Ciò non esclude la necessità e il merito di quel-

l' occhio ; dacchè è impossibile rinnegare la virtù didascalica e costruttiva del paradigma.

* * *

Sarà allora inibito all' uomo, a colui che crea il mondo, aderire a codesto suo mondo, cioè all' universo ?

Abbiamo accennato dianzi alla filosofia.

Cosa è essa ? In che consiste ?

Se fosse solamente *scientia scientiarum*, non avremmo che una sintesi, grandiosa quanto si vuole, del sapere. Potrebbero, è vero, partire da questa sintesi enormi raggi di luce sul cosmo ; ma sarebbero o ipotesi o congetture. Peggio ancora : quelle ipotesi e quelle congetture ci lascerebbero freddi, proiettate come sarebbero da un *edificio di fissità*, laddove si è consapevoli del perpetuo flusso universale.

La filosofia positivistica pecca appunto di codesto difetto. *Scientia scientiarum*, essa è costretta continuamente a rinnegarsi, ogni volta che la scienza particolare scopre di trovarsi in errore.

La filosofia dunque è qualche cosa di diverso ; e va subito sottratta da quello schema classificativo, per escluderla dal novero delle scienze (dal razionale) e per condurla nella sua vera atmosfera, l' *irrazionale* ; ma non l' irrazionale psicologico, sibbene quello gnoseologico.

Essa è difatti una conoscenza del mondo, *intuìto* dall' altezza in cui dobbiamo metterci per specularlo, conosciuto al di sopra ed oltre la conoscenza logica o puramente scientifica.

Si chiama metafisica.

* * *

Prima di delucidarne meglio il compito e la natura, definiamo l' irrazionale gnoseologico.

Le scienze non giungono che a un determinato

culmine della conoscenza. Ma al di sopra di esso altri culmini si sollevano.

Questi altri culmini ulteriori alle scienze, inattingibili da esse, si elevano in un' atmosfera d' *irrazionale*, per la semplicissima ragione che non si riesce ad includerli nell' ambito logico, vale a dire scientifico.

Sono rappresentati da tutto ciò che non è suscettibile o di esperienza o di valutazione duramente dialettica (Dio – lo Spirito – la Vita – l' Essere – la Sostanza – l' Energia – e via seguitando) o di generalizzazioni mutilatrici (gli individui – i particolari). Ogni volta che io voglia sottomettere a procedimento scientifico uno di codesti elementi di pensiero sunnominati, compio un nonsenso, presumo un assurdo. Posso io tuttavia conoscerli ? La gnoseologia mi dice di sì. Sì, nel senso che tutto è conoscibile, purchè non si pretenda di averne o di conquistarne una *conoscenza logica*, cioè fissa, cioè *ritenuta uguale per tutti*, almeno in apparenza, come $2 + 2 = 4$.

Cosiffatte entità, inconoscibili per un verso (logico) e conoscibili per l' altro (ipo o meta-logico), costituiscono il dominio gnoseologico dell' irrazionale. M' indugio un istante su un esempio. Non ci sarà uomo, per quanto scaltrito sofista, il quale riesca a ragionare, cioè a costrurre una scienza o un capitolo di scienza, su Paolo o su Pietro, in quanto individui, in quanto allontanati da ogni generalizzazione. In altri termini, nessuna scienza potrà derivarsi da una *storia* cioè da *una sequenza di fatti*, o, nel caso più semplice, da un fatto. A meno che non si faccia della filosofia (ricerca di cause, interpretazioni psicologiche di carattere generico ecc.), l' individuo e il fatto restano sempre *monadi*, non entrano mai nell' ingranaggio astrattivo o scientifico.

Un altro esempio, polarmente opposto, può esser dato dalla speculazione intorno a Dio. La scienza, avendo bisogno di un prima e di un poi (rapporto di tempo), di un qui e di un là (rapporto di spazio)

di un perchè e di un come (rapporto di causa e modale), non s' impadronirà mai del concetto, o meglio del *senso* di Dio, scientificamente operando.

Dunque c' è un mondo d' irrazionali, che dovrà essere speculato da un pensiero *metalogico*, in quanto il pensiero logico non può specularlo. Esso è il mondo (Dio, essere, cosmo, spirito ecc.) della metafisica e (individuo) dell' arte.

Metafisica e arte sono dunque un sapere irrazionale.

* * *

Come si comportano esse ?

Non è difficile comprendere che la metafisica non può sottrarsi assolutamente al *razionale*. Il razionale è per essa il suo piedistallo o, se si vuole, la sua specola, il suo osservatorio. In altri termini la metafisica parte dal razionale per attingere il suo mondo irrazionale. Ci sta sopra. Non solo. Ma trae seco, a sussidio, elementi (o procedimenti) offerti e fornitile dalla scienza (momenti metodici). Quando però il suo sguardo s' è allontanato definitivamente dal razionale, dal mondo su cui si solleva coi piedi, anche quegli elementi e quei momenti si dissolvono in nulla. Non servono più. Essa, tornando o risolvendosi in vita, ascolta la vita nel suo flusso perenne, lo rivela a se stessa, lo comprende al di sopra degli schemi, ne vibra liricamente. Quest' attitudine a raccogliere in sintesi l' infinito slancio vitale *dei tutti* o del *Tutto*, non è niente affatto comune, ma dote rara di pochissimi, ai quali è concesso un udito o una vista interiori organizzati ed atti ad afferrare la sostanza intima che costituisce l' universo pensabile. In ogni modo, una volta raccolta la voce del tutto, la metafisica deduce quella voce, in una ridiscesa, in un ripiegamento sul mondo razionale, negli schemi scientifici (o logici); li elabora in dialettica. La speculazione che essa compie può così esser

rappresentata da un angolo, il cui vertice è il suo centralizzarsi nell' irrazionale, e i cui due lati indicano, l' uno l' ascensione dal razionale, l' altro, la discesa nel razionale su cui costruirà in forme logiche le verità acquistate.

Per ciò tutto, la metafisica è anche un' aderenza alla mobilità, al flutto vitale. Il *senso* di *vita*, di *energia*, di *sostanza* che essa tenta di cogliere nel suo momento irrazionale ; è, razionalmente parlando, la triplice categoria in cui tutti i fatti scientifici vanno ad includersi. Essa porta dunque una perpetua correzione a codesti fatti, e alle presunte leggi che li governano, trasformandoli (ove la testardaggine sperimentalistica non si opponga), di fossili, in organismi viventi.

L' attività irrazionale, che specula l' individuo, dicesi arte.

* * *

Come si vede, se ci rappresentiamo gli individui in figura di una base, e gli universali (categorie) come un' altezza, la metafisica è spinta a muoversi dalla base verso l' altezza, cioè ad aggredire gli universali. L' arte, da un' altezza, verso la base ; cioè a speculare gli individui. Il cammino è affatto opposto.

* * *

A questo punto s' impone una osservazione, fatta la quale, risulterà evidente la *natura dell' arte*, quale io la ho definita : non soltanto una rivelazione (e di questo aspetto già ho discorso) ma soprattutto una *forma di conoscenza irrazionale*.

L' osservazione è la seguente. Di tutto l' universo pensabile – e però conoscibile – *le scienze* dànno i paradigmi generici, e dichiarano perciò gli astratti ; la metafisica dà il *senso vivo* degli universali. Quale forma di conoscenza rimarrebbe per gli *individui* ? Fino a che io non parlai dell' arte, attri-

buendole questo còmpito – l' individuo, ciò che conta, rimase in un' ombra, trascurato e rimosso dalla speculazione. I teorizzatori non s' accorgevano, o fingevano di non accorgersi, che *esso, l' individuo, è tutto e assolutamente tutto il mondo, considerato da un determinato punto di vista.*

L' arte pertanto è la metafisica, o se si vuole una *filosofia sui generis*, dell' individuo. Filosofia, la quale non bisogna pensare alla maniera che la scuola ci suggerisce : *una logica razionale e sillogistica* ; il che abbiamo visto che, pur volendo, nè anche è possibile realizzare : ma una filosofia, una metalogica, una metafisica affatto irrazionale.

Shakespeare che studia Macbeth, o Ibsen che studia Solness, ci dànno la logica dei due individui : *la quale però s' esaurisce in essi.*

Le generalità nell' arte trasfigurano o rinnegano l' arte, la trascinano nell' orbita della metafisica degli universali, ne fanno un *non-arte.*

L' arte ha dunque una missione conoscitiva.

* * *

Altre volte ho parlato di *una intelaiatura metafisica dell' opera d' arte.*

Sarà facile ora comprendere a pieno il senso di quelle parole.

Come la filosofia degli universali torna da questi, nella sua ridiscesa, per immergersi nei particolari, che essa completa e illumina : così l' arte, dai particolari (individui) assurge agli universali. *Essendo essa la metafisica dell' uno, e trovandosi l' uno nel cono di luce che la metafisica del Tutto gli proietta sopra : l' uno non riuscirà mai a sottrarsi da quella luce ; sotto la quale l' arte si accosta a guardarlo.*

Essa, dunque, vede l' uno già in luce metafisica. E' per questo che lo specula nella trama degli universali, nella intelaiatura di cui io parlo.

E, poichè non esistono due metafisiche (del Tutto

e dell'Uno) interamente separabili, così la seconda, quella dell' Uno, che è un rovesciamento della prima affinchè l' intelletto e la coscienza siano pienamente soddisfatti, è necessario risalga dalla monade all' universale, per la stessa ragione che la prima è sollecitata a ridiscendere dall' universale alla monade : pel millenario bisogno cioè che la mente ha d' inquadrare l' uno nel tutto, o di sorprendere il raggio luminoso del tutto nella convessità dell' uno.

In questa reciprocanza di funzione arte e metafisica propriamente detta s' identificano. Ma s' identificano anche nel momento culminante della loro speculazione, così come nella finalità comune : estrarre una verità da tutto quel dominio dell' irrazionale che non potrebbe mai entrare a far parte delle scienze o naturali, o morali, o matematiche ; in altri termini, del sapere logico.

IV

L'ARTE È RIVELAZIONE

In contrasto con le opinioni correnti, io ho definito l'opera d'arte come *una essenziale rivelazione*.

Non *intuizione* nel senso crociano. Non *gioco* nel senso spenceriano-positivistico. Non *eudaimonia* nel senso mistico.

Occorre anzi tutto chiarire perchè niente di tutte queste cose, ma altro.

La *intuizione* crociana è una vaga entità psicologica, di cui non si afferra in realtà il significato preciso. Il Croce stesso sorvola sulla parola, che pure usa abbondantemente, senza darne, secondo le sue abitudini di chiarezza, una soddisfacente definizione. C'è da pensare che essa sia *una visione* – in virtù della sua etimologia – indipendente dai ceppi logici e preesistente a questi; geneticamente anteriore al sapere scientifico, alla conoscenza dialettica; alcunchè dunque che verrebbe a identificarsi con una immagine autonoma suscitata dalla cosa – la cosa stessa veduta a specchio di un pensare fantastico.

Che poi essa appaia nella storia dello spirito come prima espressione mentale è fatto il quale arbitrariamente (in quanto fenomeno di origine) viene dal Croce identificato con l'arte in genere – quale fenomeno ripercosso in perpetuità, mobile, in dive-

nire nella storia, intesa quale sviluppo parabolico, uno dei cui punti incide sempre nel presente.

Il *giòco* dei positivisti è concetto che, giustaposto all' arte, vuol essere a pie' pari superato.

Essendo l' arte *pensiero* – ed essendo il pensiero un' attività che nella economia dello spirito ha un valore essenzialmente teleologico – non è possibile farne, tutto a una volta, un dispendio, inutile vano senza finalità nè mèta, della energia psichica.

La teoria del *giòco*, quando si terrà conto di quel che io verrò dicendo più sotto, non solo non può appagare, ma repugna come uno degli errori più grossolani.

Il mistico *piacere*, la eudaimonia, in sostanza, quantunque subdolamente, va a inserirsi, per necessaria conseguenza e parentela concettuale, col *giòco*. Che l' arte sia una *gioia* in quanto *creazione*, non dice proprio nulla di più che questo: essa ingenera in chi produce, o crea, o contempla, una somma determinata di piacere. Si parla dunque di un fatto concomitante, non del fatto in sè; ci si aggira attorno a una *sostanza*, l'arte, senza aggredirne la natura, senza sviscerarne le qualità sostanziali, gli attributi necessarî, di là dai quali essa non è più, e si distrugge.

Al di fuori di queste tre interpretazioni fondamentali non ve ne sono altre, che abbiano avuto fortuna o che tengano il campo.

Rimane, quarta, la mia dottrina.

* * *

L' arte è rivelazione.

Di che cosa?

L' ho ripetuto più d' una volta: di una verità.

Quale?

Una verità transitoria, effimera, – come ogni verità pensabile. Codesta verità chiamiamola *contenuto*. E cosa il contenuto sia, è stato precedentemente

ed esaurientemente spiegato. E' stato altresì detto che si può bene identificare il *contenuto* con l' *al di là*; usare l' una espressione o l' altra, come due sinonimi il cui significato combacia in modo perfetto.

Ogni volta che io rivelerò, esprimerò una parola nuova, *verbum novum*, il segno inatteso. Sotto questo riguardo, si può giustificare la tradizionale frase: *l' arte crea.*

In realtà non crea niente: induce luce là dove era ombra; solleva dei veli e mette a nudo la verità: *rivela.* Ci fa comprendere il mondo, ci immerge nella vita, ci armonizza con questa cosa e con quella; dunque, genericamente, col Tutto. Crea, per modo di dire, come il minatore che disseppellisce, il microscopio che ingrandisce. Trae lo spettatore, il contemplatore, dalla visione di una apparenza a una visione reale. Illustra il cosmo.

La *Grotta di Fingal* di Mendelssohn non è una descrizione di realtà apparenti, è ciò che sotto le apparenze, di cui Ossian si accontentò, tumultua e vive; s' agita come plasticità eterna dell' essere, che assume oggi una forma e domani un' altra, subordinandosi ad esse come l' anima dei teologi ai singoli corpi nei quali l'anima s' incarna.

Il *Requiem* di Cherubini non è il generico *Requiem* dei recitatori di preghiere funebri: è il mondo della fede e della morte, del dolore e della passione di Dio trascinato a risplendere nella augusta successione di ritmi che s' aprono sull' invisibile.

Nè la *Grotta* nè il *Requiem* creano. *Creare* è comporre *ex nihilo* ciò che non esiste, è dar vita al nulla. *Rivelare* è al contrario manifestare ciò che è, in quanto è, *e come realmente esso è.*

C' è dunque differenza, in definitiva: sebbene apparentemente, per il volgo, tra creare e rivelare possa apparire un rapporto quasi di somiglianza: tanto il rivelare è atto di stupefacente potenza.

* * *

Due istrumenti possiede lo spirito per rivelare : l' immagine e il dinamismo.

Fuori di essi, il demiurgo non possiede un solo gesto efficace.

Immagini : cioè sintesi – cioè espressione di unità e unificazioni interiori, nascoste al di sotto della cosa ; *dinamismo,* cioè movimento, cioè espressione del divenire e dell' agitarsi, in direzione di finalità, dell' anima o delle anime della cosa.

Le une e l' altro rappresentano un fondo occulto ; sono la intimità che si affaccia, con la sua entità metafisica, alla superficie della cosa ; e vi splende dalle linee che la vita artisticamente vi impresse.

Rappresentano un' anima, il cuore profondo, una anatomia microscopica *dell' apparente,* se per anatomia non si vuole intendere soltanto denudamento interiore e profondo di ciò che è morto. Potremmo meglio parlare di una vivisezione che fruga senza recidere, esplora senza infrangere.

* * *

Insisto su questa similitudine, poichè essa rappresenta un concetto per me capitale.

Se difatti la cosa – oggetto dell' arte – venisse franta o in sè, o nei suoi elementi recisa, l' arte sarebbe soltanto una filosofia.

Poichè essa è invece, nelle sue manifestazioni più alte, una filosofia espressa *in forme sensibili* (e per filosofia non deve già intendersi un coordinato sistema di deduzioni o di induzioni, ma semplicemente un rilievo di vero che, come la cima d' una montagna presuppone la base, sia pur nascosta dalle nebbie e dalla nube) poichè, dico, essa è filosofia, che emerge dal sensibile ; l' arte dal sensibile non può in alcun modo sottrarsi ; e in primo piano col-

locherà sempre questo sensibile di cui vuol dirmi il recondito senso e il valore sostanziale.

* * *

Si potrebbero oppormi delle questioni.

Ne scelgo due, le più gravi.

Prima. Se l'arte è una filosofia, essa non è più funzione autonoma e necessaria dello spirito: è un lusso (rientreremmo nella dottrina del *giòco*), una attività complementare.

E' una illusione. Fra arte e filosofia, che potrebbero assomigliarsi *a due riflessioni in ambienti diversi e sotto diverse sorgenti luminose del medesimo oggetto*, corre questa differenza: la filosofia mi offre la costruzione generica del mondo; l'arte, il particolare. Mentre la costruzione generica, implica, *ma senza incidervi*, il particolare, che essa considera come un caso dell'universalità, e pertanto lo abbandona inesplorato nel Tutto; la costruzione del particolare, l'arte, si sofferma assolutamente su questo, dentro cui fa risplendere l'universalità e la legge cosmica o universale.

Fra la concezione metafisica schopenhaueriana dell'eterno e inutile Volere e la concezione musicale del *Tristano* di Wagner passa appunto questa differenza. Allo stesso modo che fra la biblica concezione del mondo inventata dalla filosofia cristiana e una messa di Sebastiano Bach.

Seconda. Il futurismo volle anch'esso esprimere la dinamica interiore della cosa: e mantenne la forma esteriore. Senonchè, coerente alle sue idee, frantumò la forma come simbolo del movimento o della realtà interiore.

Altra illusione.

Il futurismo intanto, come verrà altrove dimostrato, ha del dinamismo e della immagine un concetto affatto diverso dal mio. In quanto poi alla

spezzatura della forma, esso sarà stato coerente alle sue idee, ma non coerente alla natura reale dell'arte.

L' arte è senso. Sotto questo rispetto si può liberamente parlare d' *intuizione*. E' intuizione difatti, poichè essa *intuetur*, vede ; *in significato generico*, *sente*, *percepisce*, *è sensuale*.

Orbene, i nostri sensi percipienti la forma hanno una educazione millenaria ; le cui basi non poggiano soltanto sulla esperienza diuturna degli antenati ma precipuamente sulla natura stessa della struttura anatomo-fisiologica. L' occhio è un istrumento *intuitivo* di distanza, di accordi di colori, di piani, di rilievi di luci e di ombre tale che, se esso mancasse, la mente non saprebbe mai che cosa sono luce e colore e avrebbe solo un' inadeguata rappresentazione tattile e muscolare del piano e del rilievo. Lo stesso ragionamento, *mutatis muiandis*, deve farsi per l' orecchio e per gli organi, coordinati e diffusi, delle rappresentazioni tatto-muscolari. In una parola, il mondo esterno, la sua geometria, la sua acustica, il suo *sembrare* che somiglia ad *un essere* siffattamente da non permetterci, se non in virtù sua e della sua immutabilità, la costruzione delle scienze fisiche e naturali – non è un arbitrio della volontà, che può costruirselo come vuole ; ma un determinismo dei sensi che *debbono*, per una fatalità strutturale, foggiarselo solo a quel modo che l' organizzazione biologica impone.

Per modo che, se l' arte è *sensualità*, se sul senso poggia per condurre all' intelletto la sostanza della cosa che il senso percepisce ; nè della cosa, come forma, si può fare a meno ; nè la forma, come tale, come cioè è percepita, può nel dominio dell' arte essere *arbitrariamente o intellettivamente* modificata.

Il futurismo, col suo denudamento dei piani e delle linee di forza, non ha compiuto altro che una opera di logica. Ha, per troppo mostrare, escluso il vedere, per troppo schematicamenté e individual-

mente sentire, *escluso il colpo di luce o di suono rivelatore della cosa che nella cosa giace in quanto ha la forma che il senso universalmente le dà.*

Ha fatto, in somma, una specie di *analisi logica* delle forme. Io non nego valore a codesta analisi. Dico soltanto che essa è critica e non arte.

* * *

Superate le due opposizioni, resta da integrare il concetto di *opera di bellezza.*

Se il dinamismo e la immagine rivelano, e la forma colma il bisogno del senso, altri elementi si impongono come necessarî e imprescindibili.

Dipendono essi essenzialmente dai tre fattori su nominati.

Un carattere essenziale dell' arte è il ritmo. Qualunque essa sia, la forma espressiva, il ritmo è immanente: dalla musica all' architettura. Ma il ritmo o appartiene alla forma, ed è esteriore; o al contenuto, all' *al di là*, ed è intimo. Nel primo caso è musicalità (ogni senso è musicale), nel secondo è *eticità*, cioè Bellezza – bontà. In che significato queste mie affermazioni debbano intendersi non occorre ridirlo. Consiglio pertanto il lettore, se non si compiace di volermi fraintendere, di tornare a leggere là dove distesamente ho discusso l' argomento.

Il ritmo dunque è il flutto perenne che sgorga dalla duplice scaturigine della forma e dell' *al di là.*

* * *

Ma dall' una e dall' altra egualmente deriva un altro carattere che è proprio della vera arte: il *suggerimento* della cosa; suggerimento che s' insedia al posto della cosa.

Come? La *cosa-poliedro*, estensione nel tempo o

nello spazio, solo dal meccanismo della pedagogia può esser presentata nella sua interezza.

Ove così fosse, nella intenzione dell' arte, abolirebbe subito l' arte stessa, in quanto abolirebbe anzitutto la forma. Perchè la forma sia veramente forma, occorre che abbia un' apparenza di totalità: indi un ritmo. Ebbene, fatto intuitivo, la cosa comincia ad avere apparenza di totalità, quando non è tutta intera. E questa è legge fisiologica. Nessuno potrà mai vedere o sentire di un oggetto tutti gli angoli, o di un concerto tutte le voci. Conseguenzialmente, il tutto, o la totalità, esclude il ritmo esteriore, in quanto esso deforma.

Ma la totalità abolirebbe anche la immagine (perchè implicherebbe una successione disparata, e non unitaria, d' immagini, essendo essa altra sempre in ogni suo angolo interiore) e il dinamismo, che se vuole essere rivelazione, ha da essere espressione di una resultante in un momento del tempo e in un punto dello spazio.

Senza dire che il *tutto* escluderebbe anche la pausa, la penombra, e renderebbe, nel campo concettuale e in quello sensuale, il *piatto*, cioè il brutto.

Per suggerire, l' arte ha dunque *un suo punto di vista*. La necessità teoretica di questo si appalesa chiaramente, ove si consideri sempre la essenza dell' arte: che è rivelazione di un *assoluto effimero* scoperto da me, nel tempo che altri può, della stessa cosa, scoprire un *altro effimero e innegabile assoluto*.

Ciò che, secondo un angolo visuale è l' equivalente di una statica (immagine) e di una dinamica (dinamismo) – secondo un altro angolo visuale è, nell' istante medesimo, altra immagine, altro dinamismo.

L' Infinito del mondo risiede appunto in questi infiniti punti di vista.

* * *

Ogni punto di vista, e perciò ogni statica, ogni dinamica, ogni silenzio, ogni pausa, durante la quale io suggerisco la realtà della cosa, ogni forma (bellezza esterie o) re ogni sostanza (realtà profonda), suscitano in me che contemplo e scopro, in me che rivelo, una folata di emozioni, al centro della quale domina l' emozione più alta e più lirica.

L' espressione si scalda a quelle luci, s' anima di quelle emozioni, e diventa arte.

Ma appunto perchè è impossibile obbedire, nel contempo, a gruppi diversi di emozioni, queste o si conciliano nella unità, o sono escluse da quella di tono maggiore, dalla predominante. E' la predominante, che nel tumulto lirico, diventa un centro di attrazione, e governa il pensiero nell' atto che questo rivela. Per modo che crea, essa, istintivamente, ciò che costituisce uno dei caratteri più interessanti dell' arte : la unità.

Unità lirica, si comprende, che niente ha a che vedere con la unità schematica della vecchia e non mai defunta retorica.

V

LA MUSICALITÀ DELL'ARTE

E' questa una questione che vuole essere prospettata e risolta con la massima chiarezza, dato che il termine *musicalità* può prestarsi ai più disparati rilievi, alle significazioni più imprecise ; e dato anche che da molti si parla di codesto elemento pertinente all' arte, senza addivenire a un chiaro concetto, a una valorizzazione definitiva di esso. Ciò ha generato una serie di dubbi e di vaghe teorie, sulle quali non è male indurre un po' di luce.

Premetto anzitutto che il Torrefranca è l' unico trattatista il quale faccia eccezione ; vale a dire il solo che non rifugga dalla necessaria chiarezza. Gli altri, che mettono capo al Fétis, sono, chi più chi meno, nelle nuvole. Senonchè il principio del Torrefranca, riducendosi a questo : essere l'arte una personale visione, un punto di vista, proprio come ogni musica e, definendo essa, o con parole o con linee, il senso dell' indefinito, come la musica lo definisce con la logica delle tonalità ; riducendosi, dico, il principio del Torrefranca a questo, io credo che il problema possa essere approfondito e condotto a scrutare altri e più specifici valori musicali che l'arte possiede.

Essi sono : la prospettiva ; la ricerca dell' *Io* sul

fluttuare delle apparenze; l'istinto dionisiaco, che in ultima analisi rappresenta un dinamismo sempre attivo nella forma e nel contenuto. Prospettiva, ricerca dell'*Io*, dinamismo dionisiaco, sono elementi che vogliono esser chiamati musicali per ragioni di chiarezza – e perchè sono sostanzialmente di origine melica.

* * *

Quale è la essenza reale della musica? Non parliamo, per carità, di arte dei suoni. Caso mai qui saremmo a una definizione puramente tecnica. Parliamo piuttosto *di una estrinsecazione psichica, umana, a mezzo di elementi tonali e ritmici, i quali s' integrano definitivamente nella melodia.*

Trascendiamo dunque *il ritmo sensibile* per metterci in contatto con ciò che io chiamo *ritmo metafisico*, rivelazione cioè della intelaiatura cosmica entro cui il fatto, l' unità, l' individuo, la visione personale, viene ad inquadrarsi.

Ma, come ad ognuno riuscirà evidente, nella musica, che è ritmica *tecnicamente* per sua natura, l' un ritmo, il profondo, l' immanente, il vero – il ritmo metafisico – sbocca intero e compatto nella sostanza del ritmo fisico.

Cotale ritmicità combaciante appartiene, prima che ad ogni altra arte, alla musica. E le appartiene, probabilmente, in ordine di tempo, così come per ordine della sua natura.

Per ordine della sua natura perchè, come ho detto, la musica non può prescindere dal più sensibile dei ritmi, quello fisico, a meno di rinnegarsi.

Per ordine di tempo, in quanto *ab origine*, forse contemporaneamente agli abbozzi plastici, con la prima parola, si venne a creare il ritmo acustico che, nel concetto di parola e di frase, non può esser trasceso – a meno di rinnegare la parola come espressione di un *quid* – dal ritmo interiore.

Lo Zeller giunge ad ammettere che la prima frase fu canto, vale a dire modulazione. E *modulazione imitativa* delle innumerevoli modulazioni di natura (acque, foreste, uccelli ecc.) insorta tale per irremovibile fatalità, essendo il linguaggio non altro che una serie di notazioni musicali.

In ogni modo, di questo aspetto ritmico di ogni arte, per parziale giusta posizione alla musica, alla prima musica, io non debbo qui discorrere, avendo in altra parte del libro trattato il problema.

Io debbo dire della coincidenza fra *prospettiva* dell' arte in genere, e *prospettiva musicale*.

* * *

Il carattere di ogni arte risiede in special modo nel fatto che essa, da grandi distanze assorbe in sè una innumerevole quantità di colori e di forme. Ciò vuol dire che l' opera d' arte, si centralizza in una trama di linee suggerite e non dette, che è la trama di realtà invisibile o, per ripetere la mia espressione, la *intelaiatura metafisica*. Come ciò possa accadere è facile comprendere. Dalla indefinita distanza che l' artista contempla si dissolvono in architetture visibili le lineazioni dell' invisibile che chiude in sè la cosa contemplata. Si manifestano; e tanto più numerose ed evidenti quanto più la distanza fra la cosa e l' occhio dell' osservatore è grande. Non si tratta di distanza fisica. Si tratta di una distanza spirituale, che accresce il campo dell' orizzonte e il cerchio della visione interiore. Così, per esempio, la distanza onde Goethe guarda Faust – sì da cogliere la mia *intelaiatura* vastissimamente – è di gran lunga superiore a quella onde la guarda Marlowe; e quest' ultima si trova ancora a decine di leghe di là dalla leggenda popolare, che della mia *intelaiatura* non coglie nulla. Diremo, pertanto, che Goethe ha una maggiore *umanità* e *universalità*; che, a mezzo di parole, questa

umanità e *universalità* egli estrinseca con maggior potenza ; che infine egli rivela assai più, non per il suo punto di vista soltanto, ma per la prospettiva che il genio gli ha scelto.

Ebbene, la *universalità* e la *umanità* costituiscono la essenza della vera musica ; di quella cioè che, come Wagner diceva, nulla ha di comune con la sensualità dei poveri suoni solleticatori dell' udito.

Musica è una parola allo stesso modo che *poesia*. Ma come noi, parlando di poesia ci guarderemmo bene di riferirci, per esempio, a un Bembo, così non ci riferiamo, parlando di musica, cioè di *arte-metafisica*, che al canto gregoriano, per esempio, o a Marcello, o a Bach o a Gluck o a Beethoven o a Wagner.

Ebbene codesta *musica-arte-metafisica* non coglie essa la cosa e le cose, gli individuali, nell' infinito o nell' indefinito ?

Consideriamo che l' indefinito è il gorgo sonoro, il flusso orchestrale, qualunque esso sia, comunque realizzato, sia pure bellinianamente con un solo istrumento ; sia pure con quattro come nel miracoloso finale dell' *Orfeo* di Monteverdi ; la fiumana delle armonie autonome e pugnaci ancor fra di loro, che la melodia saliente, il canto – o vocale o strumentale – definisce e compone in unità tecnica o rivelatrice. Come musica del Tutto – dice Wagner – le armonie orchestrali, i motivi tronchi, le melodie che si frantumano in melodie sopravenienti, rappresentano il tumulto ; ma, ecco la melodia totale che, prorompendo, si mette a parlare con la rigorosa volontà dell' individuo veggente, che ordina e commenta e rivela la significazione dei numerosi frangenti, onde insorge. Subito questi sono trascinati nella corrente del canto unitario. La determinazione dell' universale e dell'umano (o individuale) si realizza.

Questo dichiara il suo punto nel mondo, la sua passione, la sua visione e determina il mondo medesimo che lo circoscrive. « Scaturisce così » – Wa-

gner conclude « la pace dalla guerra » – alludendo alla inevitabile catarsi.

* * *

Ciò tutto ci conduce di fronte a quell' altro carattere prettamente musicale dell' arte che è la ricerca o la identificazione dell' *Io*.

Schopenhauer ha delle pagine insigni a proposito di ciò, e ne ha delle definitive Nietzsche. Non che essi assorbano nel loro ragionamento tutte le arti. Essi si accontentano di definire la essenza della musica. Ma ciò che essi, e con essi Wagner, attribuiscono alla melodia nel dominio sinfonico, può senz' altro riferirsi ad ogni manifestazione d' arte.

La musica – dice Schopenhauer – con la mobilità del suo linguaggio rappresenta la Vita delle *volontà* nel suo flusso di perpetue apparizioni.

Codeste *volontà* (individui) appaiono, scompaiono naufragano nell' oceano della *Volontà una* – dell' essere, della cosa in sè. Ma se a questo compito soltanto si riducesse quello della musica, essa non trascenderebbe i confini della più volgare opera melodrammatica. La *volontà* (individuo) è inesplicabile senza la *Volontà-Essere*. – Ora la musica sorprende nella prima il raggio della seconda ; fa della prima un organo della seconda ; le identifica nel breve spazio di tempo che la prima è; e valorizza metafisicamente la transitorietà dell'individuo. Giunge, cioè, ad un risultato che si direbbe di capoversione di quello cui giunge mercè le sue distanze prospettiche. Se in virtù di queste, rivela l'*io* nella intelaiatura dell' *Io* ; in virtù della valorizzazione dell' *io*, lo scopre parte attiva del Tutto.

Afferra nell' individuo il suo non–essere che si sa, nell' attimo, essere. Ogni arte tende alla medesima finalità : in modo caratteristico l' arte contemporanea, in cui il principio del *flusso vitale*, della *mutabilità perpetua* ha preso il sopravvento.

Ma è poi un' attitudine essenzialmente musicale, questa? Appartenendo a ogni arte, perchè caratterizzarla dal nome di una sola delle arti in generale?

Perchè ogni arte riesce allo scopo *mercè le attitudini musicali*, e soltanto mercè queste, che essa intimamente possiede.

* * *

Scoprire l' *Io* nell' *io* lo si può, o logicamente o liricamente. Escludiamo subito il primo processo, che non ci riguarda. Fermiamoci al secondo. Liricamente vuol dire per *raptus*. Esprimere codesto *raptus* è possibile solo a mezzo di *indeterminazioni*, che rifuggono per tanto da ogni valore concettuale della parola, o da ogni precisione di colori, o da ogni geometrizzazione troppo evidente di linee. Essendo l' *Io* un irrazionale, quanto dico risulta di palmare evidenza. Mai sarà possibile dirlo, se non irrazionalmente. Ora l' espressione più adeguata dell' irrazionale è appunto la musica. E ogni volta che un' arte intenderà di dar rilievo all' *Io* nell' *io* sarà, interiormente, lirica; esteriormente, musicale, cioè imprecisa, vaga, sì da suggerire nel più eloquente dei modi l' inesprimibile. Le gamme verbali, coloristiche, lineari si scioglieranno per conseguenza in una vera *armonizzazione orchestrale* – del genere che più sopra chiarivo – come ci dimostrano, per esempio, l' *Agonia* di Wal Tyler o il battistero di Scheveningen, e gran parte della poesia olandese contemporanea. Ma chi voglia subito persuadersi senza troppa fatica delle dissolvenze musicali, cui la parola può giungere per ottenere il risultato di rivelazione dell' *Io* nell' *io* legga nel testo inglese l' *Epipsychidion* di Shelley; o nel testo tedesco il *Tristano* di Wagner. In questo ultimo, dove Nietzsche trovava rappresentata *nel grado più assoluto l' aspirazione in sè*, il lettore scoprirà, in ogni periodo lirico, appunto codesta *aspirazione in sè* – che se per Schophenauer era la

Volontà, è per Wagner l' *Amore* ; il mondo in sè, il noumeno la cui incessante respirazione si spezza nella frammentarietà dei fenomeni. Tristano e Isotta sono i due fenomeni, le due transitorietà, in cui l' *Amore in sè*, l' Anima del mondo si frange ed agisce.

* * *

Due poli ha la musica, uno eminentemente plastico – l' apollineo ; uno eminentemente dinamico – il dionisiaco. Su questo argomento Nietzsche ha detto una parola non ancora superata. Alla musica apollinea può appartenere Bach. Alla dionisiaca Beethoven. Osservo però che la musica apollinea, nelle sue degenerazioni più lacrimevoli, va a confondersi con la melodrammatica ; s' insinua talvolta in quel fenomeno di decadenza che è il *morbidismo* chopiniano. D'altronde, la apollineità dell' arte non deriva affatto dalla musica. E' d' origine plastica, se si tenga conto della sua nascita vera che ha luogo nel coro tragico ateniese. E il coro tragico tenta di accostarsi, per compostezza, risolutezza e significazione interiori (*la vera pace sulla guerra*) alla statuaria più impersonale. Alla voce della saggezza che, come Lessing notava, è armonia e venustà di atteggiamenti. Non altro, per non svisarlo, è il coro di Eschilo e di Sofocle. Ma attorno al coro si muove l' impetuosità del dolore e dell' orgoglio universale: dell' uomo che scala come i Giganti le rupi, e che il Fato precipita negli abissi d' improvviso. Che cosa è quella impetuosità corale ? La Natura. Il perpetuo farsi e disfarsi, il perenne avventarsi verso il cielo, il tentare di Prometeo che, *come ogni cosa effimera che s' informi di vita, obbedisce all' impeto della vita, dell' Io trascendente*. Tutta la Natura è un volersi superare e un voler superare. La risultanza è la caduta, la morte. La tragedia di Atene focalizza codesto dramma cosmico nel dramma umano. E, poichè il dramma cosmico è mitizzato in

Diònisos, dionisiaco è il dramma umano e dionisiaca ne è la espressione poetica e musicale. Sollevandoci oltre la bufera, constatiamo la legge inesorabile della vita, ci appaghiamo in essa. Proferendo le alte parole che quella legge esprimono diventiamo *coro, apostoli di pace*: ci statuizziamo nella contemplazione dell' Eterno Volere, della Legge.

* * *

Ora l' una e l' altra manifestazione della musica – corale e ditirambica – son germinate dalla tragedia attica. Ne preesisteva il germe, ma amorfo, Ne preesisteva anche lo slancio, ma incompreso. Fu la stirpe cecropica che lo rivelò, realizzandolo.

Non possiamo pertanto parlare di *bacchicità* se non riferendoci al dramma tragico e alla sua musica.

* * *

Esiste essa nella musica posteriore? Sì, dacchè la musica, per prima, tornò nel mondo moderno a rivelar l' uomo all' uomo e l' uomo alle arti in genere. Le arti in genere, dopo la tragedia di Jaccos, ne serbarono una sorta d' inconsapevole risonanza, o la intuirono indipendentemente. Così Dante e così Shakespeare.

Ma essi sono affatto *a-musicali* e potremmo dire *non-tragici*, in quanto mancano di un coro: che è tutta una cosa con la catarsi. Il mondo di Shakespeare non si risolve che con l' arbitrio. Quello di Dante sembrerebbe appagarsi nell' armonia corale di Dio: ma non è che una illusione. Il funesto destino della predestinazione lascia Adamo nella selva del dolore, anzi dell' atroce dolore eternizzato o eternizzabile (ermetico essendo il mistero della predestinazione) nell' oltretomba.

Chi rivelò al mondo moderno la bacchicità fu Beethoven; poi venne Wagner. Da entrambi loro

scaturì la potente arte contemporanea, la cui caratteristica dionisiaca s' impone come quella che tutta o quasi codesta arte informa.

* * *

Come si esprime la musica per questo riguardo ? Col suo più esasperante furore. Donde ne trae i mezzi espressivi ? Dalla polifonia. E' la polifonia che toglie dal mare del tutto il grido e lo sforzo del tutto.

Tutto è una volontà, un *io*. Ecco perchè anche la grande polifonia non può esser melodia, o unità melodica. Ecco perchè il 3° atto della *Walchiria*, l' ultima scena del *Crepuscolo*, la marcia funebre di *Sigfrido* o la *Eroica* di Beethoven sono grovigli di ritmi, frasi urlanti, singhiozzanti, tumultuose. Rappresentano la vita totale, la folla delle cose.

La polifonia è uno dei caratteri più pieni di tutta l' arte moderna. Guardate Boecklin e guardate Rodin. Guardate Hauptmann o Claudel, Hugo o D' Annunzio: D' Annunzio avventato alla conquista della parola per arricchire quella orchestra che deve dire assai più che la parola, sforzata fino alle ultime conseguenze, non possa. E' questa la così detta *panicità* dell' arte moderna. Chiamiamola piuttosto *bacchicità* con una espressione che ci riaccosta meglio alla origine del fenomeno. Ed è una *bacchicità* che ha inverosimilmente dilatate le forme, rimescolate le leggi tradizionali, rinnovato il linguaggio e la tecnica, aperte le vie a tutti i possibili ritmi insediatisi al posto dei vecchi e poveri tradizionali ritmi omai insufficienti.

La così detta *armonia classica*, sotto l'urto della « bacchicità » è caduta. E' subentrata la possente disarmonia che si realizza in polifonia, in espressioni eccentriche, roteanti intorno a centri minori: tutti invisibilmente attratti nella rotazione di un circolo la cui linea di confine tocca talora gli orizzonti.

Allo stesso modo se ne è andata la serenità ; la impassibilità epicurea, l' ultimo rappresentante della quale apparve Flaubert.

L' arte d' oggi è spasimosa – come è spasimosa la vita – come è spasimosa il nostro *io* – che sorpassata con la stessa sua cultura la fase statica è penetrato nella sfera di un attivismo e di un volontarismo sconfinato. L' anarchismo, l' individualismo dunque, predominano in noi, nella storia culturale nostra, così come noi li facciamo predominare nell' arte. E che cosa sono essi se non la manifestazione cosciente di un fenomeno di natura che è alle basi stesse dell' essere ? Tutto ciò che è si realizza nell' apparire momentaneo di forme che nascono – *vogliono* – muoiono. E, nel momento del *volere*, lottano, combattono, sopraffanno, uccidono, sono uccise.

Noi risaliamo pertanto al dramma tragico di Atene, oggi, per un ripetersi dei medesimi motivi insiti alla nostra e a quella spiritualità. Ma ci risaliamo attraverso Beethoven e Wagner, la cui potenza dionisiaca di espressione musicale s' è stupendamente diffusa a tutte le arti contemporanee.

VI

IL CONTENUTO

Più rifletto alla tanto controversa questione del *contenuto*, più mi persuado delle mie idee, le quali pure furon giudicate così assolutistiche e inconciliabili con le opinioni correnti.

E più rifletto alla sostanza reale della questione, più mi accorgo di essere stato, in passato, sin qui, di una moderazione quasi rinunciataria.

Intendo dire che oggi le mie idee hanno superato se stesse, sono andate al di là del segno, integrandosi in un più largo e, probabilmente, più aderente e vivo concetto di realtà.

Io avevo, già fin dal mio primo volume di *Estetica*, messo in guardia contro un banale errore che pur corre con tutta la legittimità di una cosa vera; quello che esclude dalla valutazione di un' opera di arte il valore intrinseco del contenuto.

Oggi debbo dire di più. Non è solo il contenuto che pesa in quella valutazione, ma anche ed altresì l' argomento.

Era forse timidità la mia quando affermavo che l' *argomento* è materia comune, di proprietà collettiva, di tutti e di nessuno, e però sprovvista di un reale valore in sè, per raggiungere il quale deve trasfigurarsi in contenuto.

Timidità, a cui occorre senz' altro abiurare.

* * *

Cominciamo da una definizione necessaria, e semplifichiamo, affinchè non insorgano dubbi e fraintendimenti.

Cos' è l' argomento di un' opera d' arte? Precisamente, il così detto *soggetto*. Quello della *Commedia* è, per esempio, un viaggio per l'oltretomba. Quello del *Faust*, la leggenda del diabolico mago tedesco.

Il soggetto: null' altro al di qua o al di là di esso.

Non appena il soggetto, *argomento*, si trasporta al di là dei suoi confini naturali, diventa *contenuto*.

Il *contenuto* sarà dunque un argomento arricchito di supervalori, in estensione e in profondità.

Il *contenuto* della *Commedia* sarà allora un viaggio apparente pei regni d'oltretomba; sarà invece viaggio inteso a rivelare la redenzione dell'anima attraverso la meditazione, la contrizione e la penitenza.

Il contenuto del *Faust*, la medesima redenzione operata dalla eterna e santa Natura, alle cui leggi l' insaziabile e anarchico spirito moderno finisce per subordinarsi.

Fra argomento e contenuto c' è dunque una differenza di grado. Quando l' argomento diventa pieno, risonante, vivo, umanizzato – *simbolo* – e intendo per simbolo non ciò che si nasconde, secondo il vecchio concetto, sotto una maschera; ma la maschera che s' identifica col volto – allora esso è sè più altro: è contenuto.

* * *

Ho chiamato, come il lettore sa, codesto arricchimento per attrazione, secondo linee precise di moto verso l' argomento, l' *al di là* di esso: ciò che l' arte, in ultima analisi, ha il compito di rivelare.

Come essa debba assolvere a siffatto ufficio è

noto altresì, per averlo io più volte ripetuto: *per mezzo di immagini e di notazioni dinamiche, le quali non fratturino, ma conservino la piena integrità della forma esterna, del dato obbiettivo fornito dai sensi.*

Ma qui sorge anche il primo problema che investe l' argomento.

Vale a dire: Si può parlare di arte come pura *forma?* E' la dottrina crociana, a cui non mancano di rimanere attaccati molti neofiti.

Risolviamo allora il problema con la consueta rapidità, essendo esso di sua natura elementarissimo.

Forma è parola che non dice nulla. Considerata, la *forma*, come per sè stante, essa non ci suscita nè può suscitarci se non l' idea di *involucro.*

Quale valore possa, assolutamente autonomo, avere un *involucro* non si comprende. O meglio si comprende che esso abbia un valore *geometrico, spaziale, ponderale, visivo.* Niente altro. Ove gli si volesse attribuire un valore di bellezza, si verrebbe ad ammettere subito un assurdo, che dal Croce stesso è recisamente negato, la bellezza della bolla di sapone. Peggio ancora, si precipiterebbe immediatamente e irremissibilmente nella teoria dell' *arte-gioco*, che nè ammettiamo, nè dal Croce si ammette. Infatti si creerebbe la bolla di sapone, con la finalità di creare la sfera iridescente, che non significa nulla e nulla aggiunge o toglie al patrimonio della conoscenza. Un giuoco di luci sarebbe il supremo appagamento dello spirito. Ciò, ripeto, nè è nè può essere. *Forma vuota*, diciamo pure *forma bella*, non esiste nel mondo pensabile, ove la si voglia pienamente astrarre da quella *spiritualità* che predomina in tutto ciò che vive, vale a dire si manifesta, ed è.

Per così inesorabile ragione, non troviamo modo di giustificare nè anche il problema: l' espressione che lo dice essendo per se stessa sprovvista di significato e implicando le più gravi e tenaci contradizioni.

Bellezza formale è frase residuata dal vecchio concetto dualistico (anima-materia) trasferito nel campo retorico. Filosoficamente e modernamente parlando, è una frase incoerente e incomprensibile quanto il più azzardoso dei neologismi demenziali.

Arte come pura forma è dunque un fantasma che va ricacciato nelle ombre dell' inesistente e delle illusioni psicologiche. Ne consegue che torna ad affacciarsi il contenuto. E allora, in virtù appunto di esso, potremo dire che *l' arte realizza un contenuto in una forma di bellezza : che la forma è lo stesso contenuto espresso : e che, se la logica non è una opinione, è il contenuto proprio che ha valore dopo aver preso forma.*

Quale potrebbe essere la forma dell' *Amleto* – la bella forma – senza l' *Amleto* contenuto ? Come d' altronde conoscere e soppesare quest' ultimo, quando non avesse *quella forma* ?

Il cristallo del diamante è precisamente quel magnifico giòco d' angoli e di facce perchè è il carbonio che ha assunto quella forma. Imitatelo con una scheggia di vetro – e non avrete più il diamante, ma una *forma* che cessa di aver qualunque valore.

* * *

Deriva da tutto ciò un corollario : – *dal contenuto – forma* emerge il valore di un' opera d' arte.

Ma subito un nuovo se ne determina : che in una opera d' arte (opera rivelatrice) sarà perdonabile la insufficienza formale, non mai quella interiore, del contenuto. I brutti romanzi di Guerrazzi finiscono, proprio per ciò, per piacere. Siamo, come si vede, agli antipodi, con la scuola del *puro formalismo*, dello *stile*, inteso questo secondo una pseudo lustra filosofica, ma sostanzialmente alla maniera dei retori.

E, d' altronde lo stile stesso è il contenuto.

Apparirà strano, ma lo si dimostra.

Il contenuto è infatti un *al di là*. Nessuno,

dinanzi alla cosa, all' oggetto, al fatto, all' *argomento*, vede compone concreta rivela a se stesso un *al di là*, senza la primordiale e augusta emozione che ogni vero scoperto suscita prepotentemente. Ora cos' è mai questa emozione se non il *dato lirico*, la fusione degli elementi, l' unità : e però la fede della espressione, il calore, l' individualità che si manifesta, lo stile ?

L' apparenza dello stile può fallire : mai la sostanza, quando *vero al di là* ci sia.

E tanto più questo *al di là* sarà alto, rivelatore, grandioso e fecondo – tanto più se ne avvantaggerà lo stile, l' opera d' arte.

Avremo il capolavoro, la costruzione ciclopica.

* * *

Si comprende chiaramente che un giudizio comparativo sulle singole opere d'arte io potrò senz'altro condurlo in base ai *contenuti*.

Come più questi saliranno verso la vetta della grande speculazione (della profonda rivelazione), più sfolgorerà la forma di sovrana e viva bellezza.

La tecnica e la struttura della sinfonia di Beethoven fu ripresa e seguita da Weber. Ma tra Weber del *Freitschüz* e Beethoven della IX, c' è un abisso. Forma ? Pura acustica ? Non direi. Contenuto, piuttosto ; spiritualità più ampia e solenne nel sordo meraviglioso che non nell' operista paziente.

Che cosa genera infatti un contenuto più alto e più ampio se non una più alta e più larga risonanza nello spirito ? E che cosa è questa risonanza, se non un violento rapido accostamento del contemplante all' anima delle cose e del mondo ?

La più grande opera d' arte sarebbe veramente quella che, riuscendo a serbare la unità delle apparenze, fosse in grado di rivelare la contenenza intima, i rapporti infiniti di quelle, secondo una

legge ritmica che giace a fondo del Tutto e che forse è lo spirito stesso dell' Universo.

Più il contenuto è alto, più la conoscenza indotta è ampia. Stabiliamo allora, ognuno secondo questo criterio, una scala di valori e rifacciamo pure, da iconoclasti, la storia dell' arte fin dalle origini.

Possiamo star sicuri che travolgeremo tutte le bilance finora adoperate e che ci accosteremo finalmente alla verità.

* * *

Dal contenuto fluttua la maggiore o minore vitalità d' un' opera di bellezza. L' ampiezza che esso riesce talora a raggiungere, come cerchio che si dilati salendo, è proporzionale alla longevità dell' opera. Poichè quel cerchio, man mano che si allarga, non solo attinge zone impervie, ma si fa sempre più imponderabile, quindi poroso : suscettibile d' aprirsi o di tendersi per accogliere nella sua circonferenza emozioni, speculazioni, bisogni intellettuali ed affettivi, di età diversissime.

E' campo di esplorazione per esaurire il cui spazio, occorrono tripli e quadrupli tempi. Sopravvive più a lungo.

E non solo è più lato, ma è anche più impreciso, quindi suggerisce più assai che se oscillasse in altitudini inferiori ; e presenta perciò un numero molto maggiore di punti di vista che muovono la fantasia di intere generazioni.

* * *

Che in genere il contenuto abbia un fondamentale valore, lo si desume anche da questo, che, come *al di là*, mi rappresenta, a me che lo subisco per goderlo nell' opera compiuta, una genesi del movimento interiore o spirituale o emozionale dell' artefice.

Ogni vero contenuto è genetico. Poichè esclude la sciocca unità meccanica proclamata dalle arti del dire o dell' esprimere, implica la profonda unità dell' emozione, che raggia dal centro e si riassume nel centro. Attorno a quel centro si muovono le immagini rivelatrici, le quali assumono la forma e la successione della successione e della forma che, dinanzi alla realtà, suggestionarono l' artista. Hanno un prima ed un poi, idealmente ricongiunti in un presente. Grazie a quel *prima* e a quel *poi*, a quel bosco prima di quel cielo, a quel crocicchio prima di quel torrente, io penetro nello spirito del rivelatore, m' identifico in lui, rivivo l' ora della sua scoperta, attingo con lui la sua verità, la verità delle cose.

* * *

Frantumando (sempre come *al di là* cioè come rivelazione) le vecchie sintesi per sostituirvene delle nuove, il contenuto crea delle immagini. E' anzi una concatenazione d' immagini, e nelle immagini (o nel moto, nel dinamismo disegnato e fissato in fondo alle cose) si esaurisce.

Ecco un rincalzo di più per tener conto di esso come di un valore interiore e sostanziale dello stile, dello stile stesso, che altrimenti, o al di fuori, non si creerebbe mai.

* * *

Ma io oggi sorpasso i limiti stessi di questa dottrina, che pure è apparsa tanto eretica.

Io sostengo che lo stesso argomento, rozzo ancora e non assurto in nessuna zona dell' *al di là*, ha peso nella valutazione artistica di un'opera d'arte.

Ci sono effettivamente degli argomenti stupidi e degli argomenti di potente umanità.

Checché si voglia oppormi contro, non si riuscirà mai a negarmi questo fatto, sulla cui esistenza

non cadono dubbi. E, poichè siamo in una assoluta posizione di ribelli a tutte le presunte aristocrazie fin qui idoleggiate, volgiamoci decisamente, dato che si tratta di *argomento*, alla fonte vera degli argomenti ancor bruti: al romanzo, e, in genere, alla letteratura popolare. Intendo benissimo che la critica contemporanea, seguendo un preistorico uso accademico, disdegni codesta roba. Nominare Hornung, Conan Doyle, Greville, Eugenio Sue, Montepin, Richebourg, Du Terrail o Souvestre, sarebbe, pei valentuomini disdegnosi, come nominare in sacrestia il diavolo e i suoi accoliti. Poco importa. Io dico che in questi ed altri *scrittori* troviamo delle vere fonti di argomenti, così come Giovanni Boccaccio le trovò nei *fabliaux* o l'autore del *Novellino* nelle leggende e nelle storielle del volgo. Leggiamo dunque quei *jongleurs* moderni, al modo che Luigi Pulci o il conte Matteo Boiardo lessero gli antichi. Che cosa troviamo? Il grande mondo umano, nei suoi conflitti più vivaci, tutte le nature possibili (identificate, naturalmente, con un aggettivo), tutti i viluppi, gli intrichi, le passioni, i drammi, il comico e il tragico, il tenebroso e l'idillico, adunati, raccolti, composti nella unità d'una storia.

Ebbene, basterà spogliarsi un momento delle vecchie ubbie e dei falsi pudori, basterà essere appena sinceri, per confessarsi che in quelle *trame umane* esiste una tal quale apparenza di bellezza, che suscita e tiene alto il tono emozionale del lettore e ne fiacca di rado la pazienza.

Gli è che c'è, come ripeto, il mondo nella sua interezza, sebbene nei suoi paradigmi; c'è la vita nel suo tumulto, sebbene ridotta in formule; c'è l'uomo nelle sue indefinite complicazioni, sebbene trasformato in ombra chinese.

Tuttociò, in ogni modo, ci basta perchè si preferisca la plebea lettura di Hornung, a mo' d'esempio, alla snobistica tredicesima fatica di giungere a fondo di un romanzo di Gautier. Ah, quell'asfissiante

e brutto *Fortunio* e quel non meno indigesto *Roman d' une Momie*! E perchè dunque?

Per l' argomento. Dove c' è umanità, ivi c' è sempre un riflesso di verità, un momento rivelatore, un tessuto dove lo spirito lavora e ricama. Dove l' umanità, come nel caso dei due romanzi di T. Gautier, manca, ivi lo spirito si muove nell' inutile giro d' una trottola che stordisce e non ha scopo.

Tutte le arti ci pongono dinanzi il problema nei medesimi termini, e sempre siamo costretti a risolverlo nello stesso modo.

Un *lied* popolare, una canzonetta partenopea, la più umile, hanno sempre una potenza suggestiva superiore alla più elaborata scemità della sinfonia d' un professore di conservatorio; in virtù proprio della umanità di cui essi si suggellano. Sarà il volo della quaglia, ma è volo. Sarà solo un *argomento*, ma un *argomento* interessante.

E sarà interessante un film cinematografico, un graffito della Casa dei Vetti, uno sgorbio pompeiano, assai più che non la esercitazione di un cattedratico fossilizzato tra i suoi modelli.

Io lo ripeto: l' argomento, di per sè, già comincia a far pesare la bilancia in una più che in un' altra direzione.

Non è ancora, tuttavia, arte.

* * *

Diventa arte, diventando contenuto.

Sicchè il *contenuto-stile* non dovremo soltanto considerarlo nella direzione del suo movimento ascensionale, del suo *al di là*: saremo costretti, per fatalità logica, a considerarlo anche nel suo primo determinarsi, anzi nella matrice stessa onde nasce.

Le grandi tragedie di Shakespeare sono, oltre chè dei *contenuti-stile*, degli argomenti degni di Hornung e di Montepin. Il miglior Goethe non impallidisce, come *argomento*, di fronte a Richebourg.

Maeterlinck (*la Princesse Maleine*), questo apparente fior di serra, ricorda Du Terrail. E con Souvestre si può associare, per lo stesso riguardo, Claudel (*Le partage du Midi*). L' *Orestiade* di Eschilo, d' altronde, e tutto Calderon e Tirso de Molina e Schiller e Cervantes e Dostojewski e Tolstoi farebbero gola al più scaltrito romanziere di appendice.

Dove c' è un grande *contenuto-stile*, veramente insigne, possiamo star sicuri che c' è anche un grande argomento. Che poi non sia vera la reciproca, a noi poco importa. A noi importa rilevar questo: che i grandi contenuti non possono erompere che dai grandi argomenti, essendo questi i più emozionali, i più ricchi di umanità in potenza: e che i *contenuti-stile* germinati su da frivolità e piccinerìe (tolgo ad esempio il semidio degli imbecilli, Maurizio Donnay) potranno sì solleticare il palato degli ipersensibili ed estetomani che respirano col ritmo dei passeri, ma non rappresenteranno mai la grande o la *vera* opera d' arte.

La quale non è mai *carina o graziosa o deliziosa*, come non lo è mai la verità e la vita veduta nei suoi urti di carattere sempre oceanico.

VII

IMMAGINI E DINAMISMO

Sul concetto d' *immagine* che io credevo di aver esaurientemente lumeggiato e svolto, ho visto che i miei critici hanno preso un dirizzone; cosicchè penso che o non mi sono bene espresso, io, o non sono stato letto con la necessaria attenzione.

Io ho parlato dell' arte come *immagine*. Ho detto cioè che ove esiste *immagine* c' è arte; dove l' *immagine* manca, manca la sostanza vivente dell'arte, la plastica, la sintesi, la luce che dall' esteriore penetra il cuore della cosa.

Arte dunque ed immagine per me sono tutta una cosa.

Mi si è obbiettato che io non considero se non l'*arte della parola*, che trascuro affatto la musica e le arti figurative; che, anche restringendoci nell'angusto campo della espressione parlata, s' incontrano poeti i quali, pure essendo di un valore di primo ordine, son tutt' altro che *immaginifici*. Questo e altro mi si è obbiettato, cogliendomi, o credendo di cogliermi, in fallo di lesa logica. A questo argomento soprattutto dedico le poche pagine che seguono: valendomi di proposito di un procedimento il più nudamente schematico, a fine di non ingenerare più nè possibili oscurità nè dubbi.

* * *

Anzitutto chiariamo un' idea, la quale sta alla base della discussione stessa: *che cosa è immagine.*

Sono costretto a risalire a un principio filosofico per me incontrovertibile: – i *concetti*, in cui noi pensiamo l' esperienza, sono contradittorî in sè, noi apprendiamo *le cose* che, per quanto identiche con se stesse (Kant), devono poter essere costituite di una molteplicità di note. E parliamo perciò di *mutamenti* in cui, ciò che è uguale a se stesso, è differente nella *successione*. Noi riportiamo tutta la esperienza interna ad un *io* che, come quello che rappresenta se stesso, implica una serie infinita di conoscenze: e riportiamo, pertanto, tutta la esperienza esterna a *una materia*, concettualmente contradittoria: *apparenza*. Alla base di essa deve esserci dunque *qualche cosa di reale privo di contradizione*, ciò che significa che a *fondamento delle cose apparenti bisogna ci sia l' assoluto reale*; come a *fondamento dell' accadere apparente un accadere reale*. Ogni apparenza, così, diviene un accenno, un gesto dell' Essere.

Fra di esse dovranno esistere dei rapporti misteriosi, degli oscuri legami; *e in fondo ad essi, quella unità sintetica della molteplicità* che, sostenuta già da Wolff e da Leibnitz, rappresenta la radice stessa dell' universo, la cosa in sè sotto il transitorio.

Orbene, compito dell' arte è proprio quello di rintracciare quei rapporti, quella unità, quella realtà, quella radice. *Tenuto conto delle apparenze fenomeniche*, l' arte penetra al di sotto della scorza sensibile, attinge il nucleo reale e trascendente che agisce, a simiglianza di un cuore e di una incessante fecondazione, nel centro medesimo della o delle cose: e lo rivela.

Questo cuore e questa germinazione non è mai una unità. Non è concepibile difatti l' *uno* rescisso

dal tutto, staccato se non altro dalla specie dal genere e dalla famiglia. Chè se fosse possibile, il mondo non sarebbe struttura o geometria, ma caos. Se dunque si ammette il principio che solo scendendo in fondo alla cosa si fa arte (altrimenti si fa copia, mimetica, gesto riflesso) si viene, per necessità fatale ad ammettere che si debbono rivelare *delle essenze*, vale a dire dei rapporti: l'essenza ultima essendo l'inconoscibile e l'inafferrabile.

Rivelare un rapporto significa creare una immagine.

L'immagine dunque è la espressione – qualunque essa sia, qualunque ne sia il mezzo sensibile adoperato dal poeta, dal poeta inteso come *poietés* – la espressione di un rapporto fra cose, *tenuto conto che delle cose si specula non la sagoma casuale, ma la figura interiore e causale.*

* * *

Credo che, dopo ciò, si potrà impugnare la dottrina generale dell'arte che io sostengo; ma non la logica conclusione, se si ammette il principio, della reale natura della immagine.

Altrove discorrerò della dottrina generale. Per ora, dandola come accettata, resta inteso che tutta l'arte non può essere se non immagine; in quanto o è tale, ed è concepibile, o non è tale e tutto il sistema crolla, lasciando aperto l'orizzonte alle reviviscenze retoriche e alla incompleta, particolaristica concezione crociana.

Mi si opporrà: – ma codesta immagine, in sostanza, viene a ridursi a una metafora, s'identifica con essa; non può essere che quella vecchia conoscenza greco-romana, di cui abbiamo subìto il tristo servaggio. E allora tanto varrebbe di dichiarare apertamente la nascosta simpatia con la decrepita *arte del dire.*

E' una opposizione affatto superficiale e balorda.

Ma la prendo, di volo, in esame, per non trovarmela domani, un' altra volta frainteso, tra i piedi.

La *metafora* è bensì imperatrice e sacerdotesssa d' ogni *arte del dire*.

Senonchè, io non parlo di essa. C'è una sostanziale differenza *tra un costrutto verbale e una identificazione metafisica*. La metafora dei retori appartiene alla parola considerata in sè e per sè: la metafora di cui parlo io è una realtà sepolta sotto le apparenze che, una volta scoperta, io esprimo. Non è gioco di frasi, o presunta eleganza, o peregrinità formale; è verità estratta dall' informe groviglio delle apparenze.

Che se all' occhio del miope appare nel suo profilo una cosa medesima con la *regina dei traslati*, è ciò che non ci riguarda affatto.

* * *

Del resto nessuno ha mai detto che ogni immagine s' identifichi nella metafora. I rapporti intercedenti tra le cose, basali, non sono soltanto di somiglianza, di parentela: sono, al contrario, tutti gli innumerevoli rapporti, di causa, di tempo, di subordinazione, di finalità, di consecuzione e via dicendo; i quali non potranno mai esprimersi in quella forma che, per caso, coincide con la così detta metafora.

Siamo al *dinamismo*.

* * *

Io dò a questa parola un significato ben più largo che ad esso non diano i futuristi.

Dinamismo non è soltanto movimento, ma slancio verso il movimento. Non soltanto una *dynamis* in atto, ma una *dynamis in fieri*.

La realtà nascosta, quella che il poeta esprime, è il cumulo delle infinitesime frazioni, le quali,

per valerci d' una parola storicamente sintetica, costituiscono la somma *eleatica*, l' acervo atomico in divenire, il tessuto elementare della cosa. Orbene – poichè in ogni cosa agisce l' *Ens*, ciò che è, l' Universale, la legge transitoria, la mente, l' *Uno* (chiamiamolo come meglio ci aggrada) e poichè l' *Uno* la Centralità, vista dal Cosmo, è atto, vale a dire moto o principio di moto o pensiero di moto – ogni volta che sotto le apparenze noi dobbiamo sorprendere codesta impulsione o realizzazione al gesto, sorprenderemo il loro *dinamismo*, la loro *kinesis*, la quale non appare se non all' occhio metafisico, alla speculazione intellettiva.

Le *tendenze* rappresentano l' anima delle cose. Nè ogni cosa ha un' anima sola. Ha tante anime quante sono i momenti del tempo, quante sono le sue direzioni nello spazio – ma nello spazio invisibile. E tutte queste anime che si configurano variamente, che d' attimo in attimo mutano d' istinto e di volontà, di affetto e di pensiero, non sempre sono concordi ; sono anzi, per lo più, contradittorie e fra loro pugnaci.

L' unità del dinamismo futuristico si spezza pertanto, come io la concepisco, in innumerevoli unità di tanti dinamismi che, come tutte le forze fisiche e spirituali, trovano la loro risultante, si compongono secondo il principio d' una cinematica immanente.

L' artista coglie, se della cosa in rapporto alle cose ha denudato l' anima, codesta resultante, la quale si perde nel tempo e nello spazio col suo solco infinito.

Ma la coglie in un momento ; non può darle il valore d' una sigla, la indistruttibilità d' un principio ; infatti un momento dopo quella risultante si muove in altra direzione, assume un' altra forma, si ricompone secondo forze di velocità e d' intensità diverse. E' un' altra. Ecco perchè la mutabilità eraclitea torna ancora ad apparire uno dei fondamenti della filosofia contemporanea ; e perchè io l'avevo, fin da

sei anni fa, riprospettata come un metodo e un principio fecondo.

Questo a parte ; il *dinamismo*, che non è metafora, ci lumeggia – è possibile concluderlo senz' altro – quel tratto sostanziale delle cose che potremmo, per intenderci, chiamare *fisiologico :* attivo, cioè, funzionale, potenzialmente o attualmente motorio. Per modo che – ad onta io mi ripeta – tutti i rapporti che non appartengono al quadro delle relazioni statiche, alla metafora, prorompono nel campo della espressione ogni volta che l' artefice intuisca a fondo di essi l' atto o l' abbozzo di atto o la intenzionalità dell' atto, degli atti molteplici di cui la cosa è suscettibile.

* * *

Tutto ciò non è costruzione fantasiosa del mio pensiero. Corrisponde esattamente a una realtà. Chè se il mondo si consideri come *flusso*, *ritmo*, *divenire*, si vedrà d' un colpo illuminarsi quel che io dico di luce meridiana. Nessuno oggi si attenta di speculare il cosmo come una staticità. Nessuno dunque può rinnegare il movimento : quello oscuro e celato sotto le apparenze della fissità : e pertanto nessuno – sempre ammesso che l' arte sia rivelazione – può discostarsi dal mio principio.

L' idealismo di Hegel intese questa verità, quantunque relegasse tutta la concezione cosmica in un processo dialettico che non soddisfa più, perchè corrisponde a un' armonia prestabilita. Ma l' Hartmann, ultimo nella schiera di quella eroica ed epica filosofia, allorchè affermò un atomismo incessantemente vivo e incessantemente rinnovantesi in seno al mondo, quale anima multiforme del Tutto – veniva a porre la base di questo sistema che implica necessariamente una visione dell' arte affatto nuova e diversa dalle estetiche correnti.

* * *

Da altri, sulla linea di idee del Torrefranca, mi fu rimproverato un particolarismo, secondo il quale la concezione dell' arte come immagine e come dinamismo non può trovare il suo rapporto nella realtà delle arti plastiche e della musica.

Se tutto ciò non fosse sbalorditorio, ci sarebbe da impegnare una discussione più lunga di una bibbia. Senonchè come ripeto, è sbalorditorio a tal segno che vien fatto di domandarsi : – ma in che lingua ho dunque scritto finora, per non essere stato nè anche approssimativamente compreso ?

E come ?.... Le arti figurative (serviamoci pur sempre di questo non mai a bastanza famigerato frasario) escludono esse, *a priori*, la immagine ? E in che modo ? E perchè ?.... Ma non sono esse sostanzialmente immagini ? O volete voi per arti figurative gabellarci la riproduzione fotografica del solito quadretto di genere, della solita statuetta, o ci parlate di veri quadri, di statue vere. Perchè nell' un caso è inutile discorrere : avete ragione. Quella roba, che potrebbe essere anche oleografia ed esercitazione da accademia, non essendo arte, non può a sua volta esser metafora o immagine. Ma dove veramente ci parlaste di quadri e di statue degne di questo nome, allora basterebbe tener conto di un fatto : che la *immagine* è nello spirito dell' artista che crea : che un gesto, un atteggiamento, un' ombra, una luce, un piano più che un altro, una intonazione, un ambiente+persona, una persona+persona, sono, nel quadro e nella statua, sintesi e rivelazione, *al di là* realizzati e perciò immagini e metafore. La ricchezza ideale di essi risulta appunto da codesta più o meno intensa virtù sintetica, da codesto scorcio di *soprarealtà* indotto nella realtà sensibile come cifra interpretativa e rivelatrice. Escludete mentalmente, e per un istante, quella sintesi, e vi troverete dinanzi a dei monconi inerti,

a dei volti infinitamente stupidi, a degli atteggiamenti svuotati d' ogni significato. Irreali – tanto sono bestialmente realistici.

Che il dinamismo sia poi il fluido vitale d' ogni arte rappresentativa hanno pensato già – per il loro dinamismo che è l' epidermide del mio dinamismo molecolare – a dimostrarlo *teoricamente* i futuristi.

Inutile ripeterci.

* * *

Resta la musica.

Come dobbiamo intendere questa espressione d' arte? Non come una successione e un impasto di suoni: tanto varrebbe intendere per poesia una vuota serie di sillabe e di accenti, un ritmo privo di significazioni interiori. Dunque, come un linguaggio. Un linguaggio di natura consimile al linguaggio verbale, essendo la musica una dizione imprecisa – e per tanto più suggestiva – di stati d' animo, di pensieri ancora incandescenti, di immagini dissolventisi in immagini, di idee evanescenti.

Ci sono idee immagini pensieri stati d' animo che non possono esser detti che musicalmente. Quali? Tutti: purchè essi non siano ancora logicamente definiti, dialetticamente inquadrati e circoscritti. Si tratta dunque di un linguaggio adatto ad esprimere talune nebulosità (tali, s' intende, di fronte alla logica) che l' altro linguaggio, quello della parola, non è sufficiente a concretare. E però siamo di fronte a un *grado anteriore o ulteriore della espressione verbale*, non ad una realtà di natura diversa. C' è un momento, nella storia del pensiero lirico, in cui la parola diventa melodia, la melodia sbocca nella parola pienamente restaurata nei suoi valori e nelle sue possibilità poetiche. Come ciò avvenga, Beethoven lo ha dimostrato con la IX che prorompe improvvisamente nel coro vocale.

Ora dunque, se non si tratta di diversità sostanziali intercedenti fra musica e linguaggio par-

lato, con che ragione dovremmo occuparci *ex professo* della prima, quando del secondo abbiamo esaurientemente rivelata la essenza poetica o creatrice o rivelatrice ? E, per converso, per quale legittimità, o per quale arbitrio, toglieremmo alla musica i due tratti solenni che la identificano come arte : la metafora o immagine, e il dinamismo ? Non è forse una metafora – o rivelazione della apollineità – tutto il 2° tempo della *Pastorale* beethoviana ? E *la messa in si min.* di Bach non è a sua volta tutta un dinamismo inteso a rivelare lo slancio gotico delle anime verso Dio ?

Non c' è musica al di fuori della rivelazione ; poichè, se questo fosse, essa sarebbe suono e non arte. Di conseguenza in conseguenza, non c' è nè anche musica al di là o al di qua del dinamismo e della immagine (prego il lettore di tener presenti le definizioni da me date dei due fenomeni) in quanto, nel caso ammesso dalla ipotesi, saremmo di fronte a un' arte privata del suo carattere fondamentale: la rivelazione, i cui strumenti sono appunto sia l' immagine che il dinamismo.

VIII

LA SUGGESTIONE DELLA FORMA

Al problema se possa la *forma* considerata in se stessa presentare e quasi esprimere dalla intimità della sua viva sostanza una suggestione, noi dovremmo opporre una dichiarazione già apertamente fatta in un precedente capitolo (*Il Contenuto*).

Affermavamo cioè che la forma svuotata del contenuto, equivale a un involucro ; non ha valore in sè : si presenta come una entità fisica suscettibile di una valorizzazione meccanica, ottica, acustica, fisiologica insomma, – non mai estetica : mancando essa di spiritualità.

Senonchè, tutto essendo suscettibile di osservazione di ricerca e d' interpretazioni diverse, a seconda dei punti di vista prescelti, ci è dato considerare l' oggetto del detto problema, la forma, come un *quid estetico*, ove in essa si vogliano presupporre alcuni caratteri che cercherò di mettere in rilievo.

Di fatti, la forma può sempre, per la nostra facoltà giudicatrice, prescindere dalla sua materialità ponderabile e assurgere nella zona dello spirito ; sempre, ove corrisponda ad alcune necessità, ove sia conseguenza di certe premesse. Allora, realmente, noi possiamo discorrere, senza tema d' ingannarci, di una suggestione che da essa inevitabilmente deriva.

Quali sono codeste condizioni e quali codeste premesse? Quale, da ultimo, è la *essenza* della predetta suggestione?

* * *

Procediamo per ordine, dai caratteri più suggestivi ai meno che essa può assumere: caratteri che la rendono *estetica*, cioè *bella*.

In questo modo troveremo che, astrattamente considerata, la *forma* può penetrare nel campo della speculazione filosofica.

Prima condizione è senza dubbio *il ritmo*.

Altrove io ho tentato di mettere in rilievo i caratteri, la natura del *ritmo*. Io ho detto che esiste una duplice apparenza di questa realtà immanente nel mondo: un' apparenza fisica e una metafisica. In questo momento a noi non occorre che ricordare il valore fisico del ritmo, poichè è di esso soltanto che bisogna occuparci. Genericamente considerato, esso è un flusso, come la parola stessa dichiara. *Flusso* ascendente e *flusso* discendente, alternantisi secondo una precisa misura di tempo, secondo determinati intervalli.

Come è ovvio, questa definizione affetterebbe soltanto il ritmo melico e il ritmo musicale. Ad esso appartiene anche il ritmo prosastico, in quanto la *oratio soluta* è in sostanza una libera versificazione.

Da Cicerone al Minturno, dal Bartoli al Foscolo ciò è stato ripetuto fino alla sazietà. Or bene; finchè noi teniamo presente codesta manifestazione del ritmo – tutta acustica – niente di più facile che comprendere quanto e come essa conferisca alla prosa al verso o alla melodia un valore non solo di bellezza, ma *biologico*. Biologico nel senso che al di fuori del ritmo, largo e libero o costretto e preciso, nè prosa nè verso nè melodia possono sussistere.

La difficoltà comincia ad apparire quando ci si voglia rendere conto del ritmo in altre manifestazioni d' arte, come la pittura, la scultura e l' ar-

chitettura. Ebbene, superiamo subito codesta difficoltà, affermando ciò che non sembra controvertibile, vale a dire che in quei tre casi il ritmo non può che corrispondere a un *rapporto*, a una *proporzione di rapporti* fra linee, colori e masse. Se *acusticamente* il ritmo è un impasto di suoni, di note musicali, di arsi e di tesi; *visivamente* sarà quel rapporto di elementi ottici. E' dall' uno o dall' altro dei due impasti, delle due fusioni, che risulta sempre una gradevolezza.

La psicologia ci insegna (e rimando alle pagine classiche del James) come, ogni qual volta noi si ascolti o si legga, o di un tutto si percepisca una parte, un frammento, si *precorra* immediatamente, prima di aver percepito il tutto, di aver terminato di leggere o di ascoltare la frase; *alla creazione fantastica della frase o dell' oggetto o del paesaggio*. Noi creiamo continuamente, sui dati fornitici dal discorrere altrui, o dalle sensazioni che ancor monche s' integrano durante un determinato tempo. Ciò significa che anche la fantasia ha una sua logica, una sua sillogistica sulla quale il pensiero inevitabilmente, data una premessa (il principio della frase udita, il frammento percepito), scorre senza ostacoli, giungendo a una illazione necessaria.

Dal momento dunque in cui la premessa ritmica ci è posta, nasce in noi quell'*aspettazione* che deve condurre a una certa conclusione. Questa conclusione che si abbozza dentro di noi, prevenendo la precisa espressione o altrui o dell' ambiente, è suscitata, ripeto, dalla fatalità della logica fantastica; la quale non è altro che una obbedienza alla legge generalissima del ritmo. Così, per esempio, scorgendo un volto alla distanza di cento metri, confuso tra la folla, la legge del ritmo ottico mi offre immediatamente tutto il corpo dell' individuo ancor nascosto e invisibile, proporzionale alle dimensioni del volto. Scorgendo questo a distanza di un metro, la medesima legge ottica o ritmica mi offre dimensioni diverse nel

corpo, che sbuca improvvisamente dalla folla, e che è maggiore del primo, di quello a cento metri. Vuol dire che noi *inconsciamente* giudichiamo sempre grandezze rapporti e proporzioni valendoci di esperienze ereditarie, divenute normative, assurte all' altezza di veri principî che dalla penombra o dall' ombra governano tutto il nostro lavorìo mentale esercitato sulle forme.

Cosicchè il ritmo ottico (o pittorico, o scultorale, o architettonico) risiede appunto in una legge di armonia che si applica fuor di ogni volontà alle forme visibili. Il ritmo pittorico inoltre risiede anche nell' amalgama dei colori. Dato un colore, una luce, non possiamo che pensare altri e precisi colori, altre e precise luci. Proprio come nell' armonia che governa il *mélos*, qualunque esso sia.

* * *

Ma, oltre a ciò, c' è anche un ritmo meno superficiale: non ancora il ritmo metafisico, quello che risiede nella rivelazione, e quindi nella consertazione degli *al di là* o nella *rivelazione totalmente formale*.

E' il ritmo derivato dalla musicalità (tutto è musicale, vale a dire *armonia*) secondo cui sono, nell' opera d' arte, connaturate e raccolte o diffuse le linee di forza. Ciò, in sostanza, apparterrebbe all' intimo della cosa, al contenuto; senonchè ciò dal di dentro sfonda nella forma e la modella; in quanto la forma (involucro) non può che ripetere le sinuosità, le curve, i rettilinei, la geometria insomma della materia, del contenuto stesso. Allora ad essa s' imprime, dalle profondità della cosa detta, un più intimo ritmo che, affiorando, assume un aspetto di esteriorità e di sensualità, in quanto va direttamente a riferirsi ai sensi. Lo sforzo del discobulo è, per esempio, la esteriorizzazione realizzata delle linee di forza identificate e sorprese; allo stesso modo che l' emersione dei folti e svelti pinacoli, dalla mole

basale e quasi slanciata in un principio di volo, è una realizzazione delle linee di forza le quali sono attive nel pensiero formativo, o nel *contenuto* del Duomo di Milano.

Un passo ancora che si discenda si raggiunge la soglia del ritmo metafisico, si penetra per intero nel contenuto, sconfinando affatto dalla forma.

* * *

Collaterale, però, al ritmo che chiamerei *sensuale delle linee di forza*, se ne incontra un' altra qualità, una manifestazione non meno interessante, la quale ripete egualmente la sua origine dal basso, dalla materia, per sboccare nella forma. E' il ritmo che presiede alla formazione della immagine, e alla fusione delle immagini in unità. Emerso nella *forma*, esso assume il carattere temporale della rapidità o della lentezza; il carattere ottico della diffusione o della concentrazione dei colori; il carattere scultoreo del rilievo; il carattere architettonico della geometria delle linee e della distribuzione dei dettagli. Si tratta sempre d' un' arsi e di una tesi, di gruppi ritmici associati ad altri gruppi, di luci, di ombre, di atteggiamenti, di movimenti; di una statica o di un dinamismo che vengono ad essere giudicati inappellabilmente dal senso. Come, l' ho già detto, cioè secondo gli inabolibili principî della logica tradizionale che governano il pensiero fantastico.

Con tutto ciò non vengo in alcun modo ad aderire alla precettistica della balorda accademia o della non meno balorda retorica. Altro è rilevare delle verità psicologiche, altro è imporre delle norme. Soprattutto, una cosa è giungere alla forma partendo *dall' interno*, una cosa è considerarla come per sè stante, senza tener conto dell' *interno*, anzi considerando questo un fatto indipendente e *naturalmente* separabile dall'esteriore, dall' involucro, dalla forma.

* * *

Il ritmo dunque è una prima condizione di suggestibilità.

Una seconda condizione ci è fornita da quelle lineazioni che rispecchiano, o direttamente o meno, l' *io*, l' uomo. Sono le lineazioni antropomorfiche. Horwicz, che ha studiato a fondo l' arte primitiva messicana, ci fa noto che il tempio, la casa, l' aggruppamento di case ripetono presso quel popolo la forma umana o bestiale. Il tempio richiama subito alla fantasia la faccia solare del dio ; la casa la schiena dell' *orhitonal* o delfino mitico che sorregge il naufrago ; l' aggruppamento degli edifizi, o il gregge, o il branco, o la folla adunata attorno a qualcuno che emerge e governa. L' architettura di non pochi gruppi primitivi di città europee, specie medievali, riflette il medesimo carattere.

In tutta l' arte, e in tutta la evoluzione dell' arte, questo principio si riscontra, con inesauribili ripetizioni. Torner lo scopre in quella degli indigeni della nuova Caledonia ; Kranz in quella dei Groenlandesi ; Ziehen in quella degli egiziani storici e in quella degli ebrei ; Reinach in quella dei greci ; Sergi in quella di tutto il mondo eurafricano.

L' antroporfismo, si direbbe, è una condizione stessa dell' arte. La vecchia retorica parla di personificazione. Aristotele di *prosopopea*.

Lucrezio di *humanitas*.

Perchè ? Donde ciò ?

* * *

E' certo che le primissime manifestazioni d' arte debbono essere state *visive*. Ce lo insegnano i manufatti dell'età della pietra ; età nella quale la parola, afferma il Müller nella sua filosofia del linguaggio (e convalidano gli antropologi), la espressione vocale, doveva consistere ancora nella dizione di onomatopee

monosillabiche, o in fonemi accompagnanti lo sforzo muscolare.

D' altronde tutta la antropologia e la etnografia ci avvertono che fra uomo e mondo esteriore – nei primordi della vita spirituale – non sussiste rapporto di differenza. Tutto è umano ; tutto concepito secondo un antropocentrismo tenacissimo. Le stesse religioni mediterranee e indoeuropee non sono che la conferma di questa verità.

Ma noi sappiamo che l' arte, non appena l' uomo insorse dal non–spirito allo spirito, l' *arte-parola*, fu una *scienza*, e creò il *mito*. Ebbene, la parola, il discorso mitico fu a sua volta la evoluzione di quel barlume di mentalità che guidò gli uomini della pietra nelle loro costruzioni primitive. Fu dunque, per necessità inamovibile, un progredire *formale* o *verbale* sulle linee di sviluppo dell' antropomorfismo. Tutto il mito è antropomorfico, non solo nella sostanza, ma nella forma. I relitti di questi primissimi tempi sopravvivono nei grandi monumenti dell' arte antica, la cui parola è il più delle volte *personificazione*. Per Omero il mare *mugge* : è toro. Nell' inno vedico, la pioggia è latte delle *vacche celesti* che feconda la terra *sitibonda*. Il *Libro dei morti* parla dei *cani delle tenebre*, cioè del vento notturno. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Senonchè si può concludere: Dalle origini ad oggi sopravvive nella nostra struttura organica, la orientazione a configurare il *non-io* come un riflesso dell'*io* ; diciamo meglio : il tutto come una collettività di *esseri* animati e viventi di una vita simile alla nostra. La scienza, come speculazione, tenta di cancellare questo motivo dal nostro pensiero fantastico. Ma la scienza è ancora troppo giovine, di fronte agli innumerevoli evi della vita vissuta dall' uomo. Non ha raggiunto, nè per ora può raggiungere il suo scopo. L' antropomorfismo ha una stratificazione in noi ben più remota e vivace.

* * *

L' uomo, d' altronde, ha sempre considerato se stesso come la *forma perfetta*. In tutte le filosofie antiche, dove il barlume della speculazione mitica si riverbera, l' uomo è la forma ultima della perfezione nel mondo. La forma umana è insuperabile. Anche la filosofia cristiana è imbevuta di questo principio. Nel *De Mundo* di Santo Ambrogio si legge una curiosa e istruttiva comparazione tra l' uomo e le bestie : comparazione che vuol mettere in rilievo l' assoluta eccellenza della struttura umana. Bernardino De Saint Pierre nel secolo XVIII tentò di rimettere a nuovo la dottrina ambrosiana. Ciò è sufficiente a confermarci il principio enunciato. L' uomo ha sempre (al di fuori, s' intende, della scienza) ritenuto sè il *perfetto*, il primo essere in ordine di bellezza, il capolavoro della creazione.

Niente di più chiaro allora che un elemento di bellezza, e forse uno dei maggiori, debba essere stato agli occhi dell' uomo primitivo, il suo corpo, e la riproduzione del suo corpo, o la diffusione in tutto ciò che esiste di individui simili a lui.

L' arte, nascendo antropomorfica, nasce con questa illusione : che l' uomo, oltre che mentalmente, è anche fisicamente il re del creato. Dove essa, come l' occhio nativo della umanità, s' appaga e vibra di quella emozione che si chiama estetica, ivi è la forma umana. E' stata la *forma umana* che senza dubbio ha scoperto, ha rivelato il bello. Il primo bello è stato l' uomo.

Come ripeto, da tutto ciò s' è perpetuata nella forma d' arte quella così detta *personificazione* che in ultima analisi altro non è che una tendenza, latente e viva in noi, a umanizzare l'universo. Il nostro attivismo contemporaneo che considera il mondo delle creature e delle cose come movimento, rimette a nuovo un antropomorfismo che sotto lineazioni signorili e filosofiche non è che la maschera del vetu-

stissimo e incancellabile antropomorfismo delle origini.

* * *

Si manifesta esso dovunque ?

Nell' arte della parola non c' è bisogno di spiegarne nè la presenza nè la possibilità esterioratrice.

Allo stesso modo nelle arti spaziali della pittura e della scultura. Dove bisognerebbe spendere una parola sarebbe nell' architettura e nella musica.

Ma perciò che io ho riferito a proposito dell' architettura presso i popoli indigeni del Messico, ho già messo il lettore in condizione di giungere di per sè a un concetto evidente della cosa. Aggiungerò solo che oggi, nell'architettura occidentale, lo slancio antropomorfico s' è trasfigurato, pure in nulla venendo meno a se stesso, nell' apparenza che l' edificio assume *di utilità e di comodo umano*. Quel che agli estetici della pura forma, liberata da ogni elemento utilitaristico, ha fatto sempre ombra, la caratteristica utilitaria della architettura, sicchè questa forma d' arte venne da taluni non solo trascurata, ma creduta inferiore e quasi sul confine tra le manifestazioni pratiche e le manifestazioni teoretiche del pensiero, è proprio ciò che respinge assolutamente l' architettura nel cerchio preciso dell' arte. E' il suo antropomorfismo formale, come ripeto sfumato negli edifici occidentali d' oggi e del mondo romano (non greco, si badi) che la riaccosta alla sua origine e alle altre arti. Formalmente l' antropomorfismo fa dell' architettura un collaterale del mito e della poesia.

A sua volta, la musica ha nelle sue manifestazioni *esteriori* l' impronta dello stesso carattere. Essa, quand' anche sia solo espressione di un istrumento, è un *rilievo formale* umano. Canta, discorre, si muove, agisce, corre, sosta, carezza, sferza, bacia : e non dico di proposito *soffre o gode*, poichè entrerei nel dominio del contenuto. Ha *un' attività esteriore*

di essere vivente. Solo che, dominando in essa un ritmo che dilata nelle regioni dell' impreciso e del vago la sua espressione, cotale carattere non sembra ai più, rimanendo quasi inombrato dall' altro che è la melodia. Basta però separare la melodia nei suoi elementi e interpretarli fisiologicamente, per intuire tutta la forma umana l' *antropomorfismo* che in essa si nasconde. Taccio, perchè palmarmente evidente, della musica onomatopeica (e tutta la musica è in massima parte tale, da quella dei Figiti, a quella di Strauss e di Debussy). Sarebbe uno spendere vane o oziose parole.

* * *

Qui si potrebbe opporre che *ritmo fisico*, *ritmo delle linee di forza*, *ritmo della imagine*, e *antropomorfismo* potrebbero rientrare sostanzialmente nel contenuto. Ma io l' ho avvertito. Derivano difatti dal contenuto e plasmano la forma. Senonchè la forma, una volta astrattamente rescissa e considerata cosa a sè, conserva quei caratteri senza affatto diminuirne il vigore.

Se ne impronta durevolmente e li fa suoi. Tanto è vero che ci sono artisti, scrittori per esempio, che non riuscendo a esasperarli nel contenuto, sicchè essi tocchino e modellino la forma, questa, in loro, resta arida e fiacca, quasi priva di vita. E' il caso, per citare degli esempi, delle prose di Giacomo Leopardi o delle liriche di Tommaso Campanella. Sia nell' uno che nell' altro la preoccupazione filosofica allontana e fa quasi tacere il ritmo, cancella l' antropomorfismo, che alla fine, non è che una immagine (conclusa naturalmente talora in un solo aggettivo o in un sol verbo : il mare che *mugge*, la primavera *ridente*); spegne il torrente della vita che ricade nel contenuto, urtando nella rigida resistenza della forma. In Leopardi, inoltre, ci sono preoccupazioni retoriche e stilistiche che negativizzano la sua espressione prosastica ; allo stesso modo che nel Campa-

nella c' è accanto a una smodata tendenza al neologismo, una supina ignoranza linguistica.

Il fenomeno, che noto nei due grandi spiriti della prosa e della lirica filosofica italiana, si rivela nell' intollerabile difetto di tutti quei poeti minori che parlano, come si usa oggi dire, in sordina. La letteratura contemporanea italiana ne abbonda. Per tanto discorrere a fior di labbro, costoro, obbedendo a una legge di ritmo interiore, sono costretti a selezionare l' espressione, in modo che ciò che dalla scelta rimane si riduce a un nudo parlar logico. Ogni antropomorfismo esula, o involontariamente o volontariamente. Detestando essi la retorica, uccidono una delle inesorabili necessità cui deve ottemperare la forma e riescono nudi scheletri privi d' ogni mobilità e d' ogni luminosità formale – sebbene i loro contenuti siano non di rado ricchissimi e degnissimi.

Negli aulici, nei pànici, nei musicali, come per esempio in Carducci o in D' Annunzio o in Pascoli, si rivela il fenomeno opposto. Accade cioè talora che da un contenuto quasi nullo essi esprimano una forma altamente suggestiva, che va a rincalzare lo stesso contenuto, di rimbalzo, creando addirittura il mito. E' il caso *dell' ode a Courmayeur* di Carducci, dove la frase ha mitificato una nuda storia o una più nuda geografia del contenuto.

* * *

La suggestione dunque che la forma esercita deriva dai caratteri che, essendole proprî, io ho messo in evidenza.

Più ancora, essa, come catarsi del contenuto, finisce con l' imporsi non soltanto al giudizio estetico, ma anche a quello etico, e al bisogno di *eudaimonia* che è in fondo ad ogni creazione o contemplazione artistica.

E difatti, l' inespresso contenuto tumultua nella

coscienza dell' artista rappresentando un vero e proprio disagio organico del quale si ha necessità di liberarsi.

Non appena ha trovato la sua via, si realizza nella *forma* e vi si geometrizza, vi si musicalizza, vi si compone. Siamo di fronte a un' azione che il poeta compie, a suo proprio beneficio. Ma perchè quella composizione o fusione, quella geometria e quella musica si realizzino, occorre una elaborazione tecnica che non vuol essere affatto esclusa dal momento espressivo, come il Croce vorrebbe, ma fatta (come dimostrerò in un prossimo capitolo) rientrare completamente in esso. L' opera allora è compiuta. Il contenuto è rivelato. L' *eudaimonia* del poeta e del contemplatore è piena.

Ma piena anche è la emozione etica, in quanto, se è innegabile che quel contenuto è rivelazione e se ogni rivelazione, per aderenza al flusso vitale, non può essere che moralmente buona, l' atto, che si compie mercè la forma o che mercè la forma si constata compiuto, rientra nel dominio etico e va pertanto a far parte della storia.

Il veicolo, l' unico per cui ciò tutto è possibile, resta sempre la forma: manifestazione catartica, dunque, che per un verso soddisfa una tensione dello spirito, rivelatore, e una aspettazione della collettività contemplante per l' altro. Involucro sì, ma come l' arteria lo è del sangue che corre, come ogni parola espressa lo è di un pensiero vivo o necessario.

IX

LA CADUCITÀ DELL' OPERA D'ARTE

Che cosa voglia intendersi per temporaneità dell' arte, invecchiamento, morte dell' opera di bellezza, nessuno dei miei critici s' è dato la pena di comprendere.

Cosicchè io mi son visto contradetto non sul terreno da me preso a esplorare, nè intorno al problema da me impostato e risolto, ma su un terreno affatto arbitrario, e intorno a un problema assolutamente diverso ; ciò che ha determinato, come conseguenza, un cumulo di nuove questioni, le quali io avevo a bella posta, e per ragioni di chiarezza, lasciate da parte.

Mi son visto e udito discutere, non nel mio pensiero reale e attuale, ma in un *idolum* del mio pensiero : quello che i critici si sono, per loro uso e comodo, foggiato polemicamente.

Torno a discorrere pertanto del noto problema, per chiarire gli equivoci e mettere in luce il mio concetto, che, così da solo, e separato dall' insieme delle altre questioni, riuscirà, credo, più evidente e accessibile.

* * *

L' arte invecchia, l' arte muore. Procediamo per esempi.

Joachim Du Bellay è autore di questo sonetto:

Hereux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestui-là qui conquit la toison,
Et puis est retourné plein d' usage et raison
Vivre entre ses parents le reste de son âge!

Quand revoiray-je, hélas, de mon petit village
Fumer la cheminée, et en quelle saison
Revoiray-je le clos de ma pauvre maison
Qui m' est une province et beaucoup davantage!

Plus me plaist le séjour qu' on basti mes ayeux
Que de palais romains le front audacieux;
Plus que le marbre dur me plaist l' ardoise fine,

Plus mon Loire gaulois que le Tybre latin
Plus mon petit Lyré que le mont Palatin
Et plus que l' air marin la doucer Angevine.

Esso rimonta al secolo XVI.

Invito il lettore a compararlo, dirò dopo come e secondo quale principio, con le note strofe di Giuseppe Parini: strofe che mandarono in visibilio più d' una volta Giosue Carducci:

Parve, a mirar, nel volto
E nelle membra Pallade,
Quando, l' elmo a sè tolto,
Fin sopra il fianco scorrere
Si lascia il lungo crin,

Se non che a lei dintorno
Le volubili Grazie
Dannosamente adorno
Rendeano a' guardi cupidi
L' almo aspetto divin.

Qual se, parlando, eguale
A gigli e rose il cubito
Molle posava? Quale
Se improvviso la candida
Mano porgea nel dir?

Comparare queste strofe col sonetto di Du Bellay, significa raccogliere ed esaminare le emozioni che l'uno e le altre suscitano.

Ebbene non sarà difficile constatare che dei due *capolavori* (così sono definiti dalla tradizione) è, il sonetto di Du Bellay che, non ostante la espressione arcaica, non ostante la reminiscenza mitologica, non ostante la forma schematicamente accademica, ci muove dentro qualche cosa di vivo, che le strofe dell'abate Parini non riescono a disseppellire dal fondo della nostra sensibilità.

Noi potremmo concludere con una prima ed elementarissima proposizione – sempre ritenendo come ammesso, sebbene non dimostrato, il principio della caducità dell'opera d'arte: *Un'opera d'arte è soggetta a perire, non in rapporto direttamente proporzionale all'antichità nel tempo, ma in rapporto a una mentalità determinata.*

Mi spiego meglio.

La mentalità pariniana, cioè la mentalità del sec. XVIII, è – riguardo a noi, oggi – assai più *vecchia* che non quella del Cinquecento francese; ne consegue che, quantunque di due secoli più giovane, l'ode del Parini – e Giuseppe Parini in blocco, la sua arte – è più rugosa e anchilosata che non Ioachim Du Bellay e il Cinquecento francese.

Quando noi leggiamo il *Rig* indiano:

> «Figlia del Cielo, Aurora tu ci appari giovane e sotto un velo fiammante, regina dei tesori terrestri. Aurora brilla oggi! Brilla fortunata per noi!»
>
> «Seguendo le orme delle Aurore passate, tu sei la madre delle Aurore future delle Aurore eterne! Vieni a rianimare tutto ciò che vive, vieni a vivificare tutto ciò che è morto!»
>
> «Aurora! Tu accendi il fuoco dei sacrifizi: tu rendi al mondo il sole per l'opera santa tua, tu vieni a risvegliare tutti gli uomini»;

ebbene, quando noi leggiamo questa preghiera,

che è lirica e lirica di prim' ordine (altrove vedremo in che cosa consista la vera liricità), lirica scritta e concepita cinque secoli prima di Cristo, ci accorgiamo che un' *aurora* del Poliziano, un' *aurora* del Foscolo, la notissima *aurora* dell' Ariosto, sono, quantunque assai più recentemente nate, di una favolosa decrepitezza di fronte al giovanissimo inno vedico.

Ciò tutto, è evidente, conferma il mio primo principio, or ora enunciato.

* * *

L' invecchiamento dell' arte non deriva soltanto da una mentalità declinata e tramontata ; procede altresì dalla divulgazione degli elementi che costituiscono – liricamente – l' opera stessa.

Codesti elementi, da me chiamati *contenuto*, costituiscono e costituirono spesso fra me e i critici un ostacolo destinato a non farci intendere pienamente.

Io intendo per *contenuto* la tessitura elettrica dell' opera d' arte. Tessitura elettrica vuol dire *lirica*. Lirica vuol dire contrazione, in una unità indissolubile, di atomi diffusi e pertanto amorfi, i quali non appartengono, nel dominio della realtà, che a fatti cose forme esistenze rescisse mentalmente da un tutto organico. Allorchè l' atto mentale dell' artista, la sintesi improvvisa, scocca, quegli atomi si orientano alla guisa dei Joni fra un anòde e un catòde. Costituiscono una corrente, cioè una forma, una entità definita e nuova che prima non era, un fatto aggiunto nella storia del mondo. Da una gemma quanto mai semplice è nato a questo modo lo stupefacente brano orchestrale della foresta mormorante nel 2° atto del *Sigfrido*. Da geometrie addirittura semplificate e galleggianti come dati mnemonici e intuitivi nella mente di tutti, è nata, allo stesso modo, la sintesi della Cappella Sistina. Si

tratta di concentrazione, di adunazione di atomi, di sintesi.

Queste sintesi rappresentano (perchè poi lo rappresentino io l' ho detto innanzi) *il contenuto*.

Ora ammettiamo che codesto contenuto – il quale al suo primo apparire nel mondo costituisce una rivelazione, in quanto è *novità*, in quanto dice ciò che prima si ignorava, in quanto dichiara un angolo buio dell' ignoto – ammettiamo dico che codesto contenuto divenga, per ripetizioni meccaniche nel tempo, un *quid* noto, di conoscenza comune, accessibile, intuitivo, una sorta d' idea innata, come gli assiomi: quale evidenza lirica avrà esso più per la fantasia, o per lo spirito di colui che ne è già totalmente imbevuto, che lo sa per sentito dire, che lo ha respirato nelle atmosfere della sua educazione?

Supponiamo che nella media cultura sia dato come dimostrato e noto il contenuto pànico del 2° atto del *Sigfrido*; nulla di più evidente che quella musica rappresenterà per ogni uditore una notazione di cose e di fatti inutili, una evocazione mnemonica di detti memorabili, dei quali non sappiamo più che farci.

Per rincalzare ancora con un esempio: supponiamo, come di fatto è, che un ignorante d' ingegno si metta a leggere la *Divina Commedia*: troverà egli ad ogni passo dei contenuti che lo illumineranno, delle rivelazioni liriche che lo sfolgoreranno. Ma non appena quel lettore ignorante sia sostituito da un lettore colto, nella cui educazione, nella cui memoria, risuonino gli echi mille volte uditi dei contenuti danteschi – anche che egli ignori affatto la *Divina Commedia* – non troverà in questa la luce che il primo lettore ha trovata. Rimarrà freddo e criticamente vigile. « Questo lo so », « questo lo conosco », « questo l' ho udito dire.... ». Non s' immergerà nel gorgo fantastico, come il primo, si raccoglierà invece in un senso di solitudine e di difesa, quasi

la imposizione del nome di Dante e del poema fosse per lui e per la indipendenza del suo spirito una sopraffazione.

Per lui Dante sarà meno vivo che per l' altro. Sentirà qua e là le durezze della senilità, il gelo cadaverico e la dissoluzione.

Ciò significa quel che ho enunciato, come secondo e fondamentale principio: che l' opera d' arte invecchia con l' invecchiare – vale a dire col divulgarsi – del suo *contenuto*.

* * *

C' è una terza ragione d' invecchiamento. L' inaccessibilità dei contenuti. Rendiamocene conto.

Nella fase romantico-realistica, assai recente dunque, fase in cui l' arte divenne evangelizzante, antropologica, una sorta di pseudo-scienza psicologica e psichiatrica – il contenuto del dramma del romanzo della statua del quadro era, dove più dove meno, una battaglia combattuta in favore dei diseredati, contro la società; condotta in piena fede di riuscire a risultati d' una pratica immediata; perseguita con l' entusiasmo che il proselitismo darwiniano e lombrosiano poteva suscitare. I Rougon-Macquars ne sono il monumento più insigne.

Or bene, nel momento in cui tutta quella strepitosa congerie di libri e di tele e di bronzi veniva alla luce – c' era, dove più dove meno, in tutti, la ossessione che animava gli artefici: si respirava da tutti la medesima atmosfera. Fra autore e pubblico correva una specie d' intesa, di parola d' ordine, di comune gesto e di comune gergo: per cui nell' opera d' arte si ritrovavano, risaltati e martellati, bulinati e incisi, i motivi e le aspirazioni fluttuanti nello spirito collettivo.

Di qui, la voga, la fortuna, la moda.

Or bene – a distanza di pochi decenni – tutta

quella roba fuma come un rogo spento. Sa di fradicio, di putrefatto, di dissolto. Non si può più seriamente prendere un romanzo di Zola – dove Zola fa l' apostolo – senza disgusto. Capuana fa accapponare. Ci sono delle pagine di D' Annunzio (nel *Trionfo della Morte*) che fanno ridere.

Ebbene, la ragione sta nel fatto che quei contenuti sono oggi inaccessibili. Essendosi essi cristallizzati, non in un ambiente di larga e totale umanità, ma in un ambiente artificiale o transitorio o contigente o particolare – tramontato o sprofondato quell' ambiente – sono precipitati ancor essi nella ruina del crollato pavimento che li sosteneva.

Cosa possa oggi importarci tutta la costruzione, tra babilonica e cartonacea, della storia di due famiglie interpretata secondo le leggi di un' ereditarietà alla quale la filosofia nega ogni fede, perchè superate, o il quadro delle meschine lotte provinciali lumeggiate secondo i dogmi di un socialismo di cinquanta anni fa, – non è chi sappia dircelo. E, come tutto ciò non ci importa, tutto ciò ci è anche estraneo ; non ci prende, non ci tenta, non ci dice niente, non ci dirà mai nulla di nuovo, nè di vero : vero, secondo la verità di oggi. E pertanto è morto.

Non vale la pena che io m' indugi a dimostrare come esistano dei contenuti faraonici egualmente inaccessibili e seppelliti nel tempo dei tempi ; Omero della *Iliade* allo stesso modo che Torquato Tasso della *Gerusalemme Liberata*. Non solo tutto ciò lo conosciamo, ma non c' interessa, non s' incastra, per assoluta mancanza di adeguati piani, nella scultura del nostro spirito. E' come non fosse.

Si conclude così un terzo principio : l' arte invecchia e muore ogni volta che il contenuto di essa si rende inattingibile. E tale si rende – sempre – con una vertiginosa rapidità, quando esso solidifica, fuori dei vasti e universali orizzonti, nel chiuso carcere di una concezione particolaristica della vita e del mondo.

* * *

Che l' arte invecchi e muoia è dato di fatto incontrovertibile, quand' anche lo si voglia considerare e interpretare solo sperimentalmente. Non c' è anima viva la quale non lo senta come una verità che forse le chiarisce certe sue antipatie o repulsioni o ottusità di cui altrimenti non avrebbe saputo rendersi conto.

Tra poco dirò come anche lo si dimostri razionalmente.

Per ora, mi soffermo un minuto a porgere un pio conforto a tutti quei disgraziati pedanti e bonzi della tradizione che mormorano preghiere di risarcimento avanti agli idoli infranti.

L' arte invecchia, muore.... ma rivive anche.

Esistono cioè delle reviviscenze o addirittura delle resurrezioni. Basterebbe avere un occhio appena perspicace per accorgersene, solo considerando una storia della letteratura, della scultura, della pittura, della musica, o che si voglia.

Esemplifico.

Dante (chiedo perdono al Poeta che io riconduco continuamente, sebbene morto, nell' esilio di queste e delle mie pagine in genere), Dante, vivo nel '300 (comentato negli *Studi*, nelle chiese, studiato, postillato, imitato, imparato a memoria) è morto nel '400. Morto, quando l' Umanesimo non s' adattava più al contatto ibrido fra medioevalismo e cultura classica ; più morto nel Cinquecento, non ostante il Gelli, il Giambullari Michelangelo e la grande edizione *giolitiana*, che per la prima volta intitola pel mondo avvenire *divino* il poema mal compreso. Per ragioni diverse (intorpidita coscienza civile e morale) è morto nel '600. Vagisce un' altra volta dopo il trattato di Aquisgrana, a metà del '700. Tanto è vero che Alfonso Varano e Vincenzo Monti, prendendolo per una tunica, se ne camuffarono in grembo alla candida Arcadia. Vive di piena vita nella

prima metà dell' Ottocento, quando la risorta coscienza civile si disseta a qualche canto del Poema. La seconda metà dello stesso secolo, sol perchè lo divulga fino alla sazietà, intende a riucciderlo.

Sintomi manifesti ci rivelano che il Titano sta per procombere un'altra volta sotto i colpi degli amorosi idolatri. In verità un grande poema, una grande opera d'arte sono comparabili, per questa loro sensibilità stupefacente, al dio geloso che si ascorde e rifugge dall'occhio profano, dal quale si sente violato. Esso rinnuova la favola eterna di Amore e di Psiche. Si dà, e può darsi, fino a che non se ne sia conosciuta l'intima essenza. Dante, il dio indigete della stirpe, il sacerdote primo dell'arte moderna occidentale – latina germanica anglo-sassone – poichè è più alto iddio d'ogni altro, è suscettibile di oscuramenti e di tramonti secolari che somigliano ai tramonti di certe costellazioni eterne. Ci abbeveriamo alle sue sorgenti, ma appunto perciò le disseccliiamo. In realtà noi viviamo oggi questo momento luminoso, a cui dovrà seguire una lunga notte, unico astro della quale sarà la speranza d'una nuova epifania. Egli, come il suo Cinquecento Dieci e Cinque, riapparirà più sfolgorante nei secoli.

Michelangelo, anche lui, ferito a morte nel '600 per opera dei suoi innumerevoli imitatori, torna a vivere di una effimera vita nei primi anni del sec. XIX. Giunge nelle mani di David prima, di Rodin dopo, e riprecipita nella tomba. E' una Bibbia ; ma ridotta in aforismi, a domande e risposte. Ce lo sogniamo la notte, tanto ci è noto. Potremmo, con un gioco di pazienza, schematizzare pittoricamente e scultoreamente tutti gli aspetti del mondo secondo Michelangelo.

Ora è naturale, per abbandonare gli esempi e raggiungere una verità d'ordine generale, è naturale che, ove il contenuto di un artista si presti a riapparir nuovo, a rivelare un'altra volta ciò che

fu dimenticato, quell' artista e la sua opera rivivano siano di nuovo attuali e presenti.

A meno che – s' intende bene – codesto contenuto non sia più suscettibile di vocalizzare sia pure la più trascurabile verità ; nel qual caso esso sarebbe divenuto così noto, assiomatico, tradizionale, che, appunto perchè in tutti vivo, s rebbe completamente morto, cioè un *luogo comune*.

* * *

Il ritmo di queste resurrezioni non può essere segnato con nessun diagramma. E' perciò che non se ne può definire l' onda ascendente e discendente, l' arsi e la tesi. Si può dire soltanto che, ove le condizioni spirituali si prestino, la resurrezione ha luogo : e quelle si prestano sempre, favoriscono e stimolano anzi (ogni volta che c' è, nella collettività degli spiriti, una sorta d' oblio) il rinverginamento per cui è possibile una seconda, per quanto attenuata, deflorazione.

In ogni modo è chiaro che a lungo andare si manifesta un' attenuazione progressiva del risorto che finisce per esinanirsi in ombra fumo nebbia.

La morte – come in tutto ciò che l' Universo crea – colpisce fatalmente e definitivamente anche l' opera d' arte, dopo codeste rinascite, ognor più povere. Voler impagliare il cadavere e metterlo o conservarlo sull' altare, è opera di beccamorti. Noi non abbiamo che vederci.

Constatiamo semplicemente dei fatti.

* * *

Dai vecchioni di Alessandria ai sempre giovani crociani, al sempre florido Croce, l' errore che dominò la sacra corporazione dei critici – errore fra i tanti altri errori – fu quello che si definì nella

rugiadiosa frase poetica « la eterna gioventù dell' arte ».

Ho chiarito come questa gioventù sia un pio desiderio dei sacerdoti del tempio, i quali però sbottonano un argomento che potrebbe sembrare di una certa validità.

Dicono essi: « Voi considerate il contenuto – noi la forma. La forma è eterna e immutabile. Un' immagine, una volta che ha preso forma, è immutabile, è quella: non muta nè muterà nei secoli. Vive nella espressione ».

Io non voglio confondere la trattazione del mio argomento. Più sopra la questione è stata già trattata esaurientemente. Mi accontento qui di notare una sola e semplice osservazione.

Benissimo. L' arte è forma.

Questo è il vostro principio: ma non è niente affatto il mio. Senonchè, ammettendolo e non concedendolo, per ragione di polemica – è proprio vero che una immagine, una volta che abbia preso forma, vive di perpetua vita in quanto è divenuta altra da sè, s' è trasfigurata interamente nella espressione? O quale vita, di grazia, conserva per esempio la *forma* di questa terzina dantesca:

« Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro
Muovesi l' acqua in un ritondo vaso
Secondo che è percossa fuori o dentro ». – ?

Vorrei sapere cosa suscita, quale emozione, che turbamento, che stimolo interiore. Nessuno, nulla, per essere sinceri. Ci fa l' impressione proprio di una scemenza froebeliana scritta per un libro di fisica ad uso scuole elementari. Eppure la forma non potrebbe essere più precisa, quindi perfetta, icastica, evidente.

Ma io non so se i crociani che oggi perpetuano, *mutatis mutandis*, l' errore accademico il quale in-

fierì per secoli, sottoscriverebbero la loro affermazione pseudo critica e pseudo filosofica nella forma che involontariamente le diede Pietro Mascagni, allorchè sostenne che avrebbe musicato, con gli effetti orchestrali d' una tragedia, la quarta pagina di un quotidiano. Forma, mio dio, niente altro che forma. E forma è la risata che finiva col ridere e col far ridere Ermete Novelli, nel noto monologo del silenzio. Rideva. E faceva ridere. Proprio forma senza contenuto.

La filosofia crociana, sotto questo rispetto, è naturalmente di un empirismo grottesco.

* * *

Dire che l' opera d' arte muore è affermare un principio d' ordine universale : tutto muore. Cioè tutto muta. Anche e soprattutto lo spirito che crea e che riflette, in contemplazione, l' opera stessa. Se questo non fosse, il mondo e l' universo bisognerebbe ancora pensarli come dati immutabili e fissi, secondo uno schematismo tra teologico e positivistico. Se non che, chi crede oggi a una fissità, a una legge, a un principio immanente nelle cose ? Il vecchio concetto del mondo, ritagliato secondo il modello alessandrino retorico e applicato all' opera d' arte, suggerisce tuttora il controsenso della immortalità. Quando si pensi che questa immortalità o eternità o perenne vita non è altro che un corollario della perpetua fissità dello spirito, l' enormità appare così evidente che non si dovrebbe, fra persone che s' intendano, procedere ad ulteriori ragionamenti. Nè io vi procedo. Ammettendo una relatività, nel senso gnoseologico e metafisico, assoluta – sono per necessità costretto ad ammettere una relatività nel dominio dell' arte, tanto più contingente, quanto più l' arte m' appare una funzione di ricerca, un metodo d' indagine, una manifestazione metafisica del pensiero inteso a costruire la verità d' oggi, che non

può esser quella di ieri e non sarà quella di domani. Essendo pienamente convinto che non c'è niente di immanente, ma un divenire infaticabile, poichè inconcepibile sarebbe lo spirito, cioè il mondo, cioè la vita fuori di codesto *rein* eracliteo – non posso che concludere sul divenire dell'opera d'arte: cioè sul nascere crescere e perire di essa.

Convinto di un *volontarismo* dominatore delle cose e del Tutto, non posso finalmente escludere da codesta concezione, che è metafisica, quel paragrafo della metafisica che si chiama estetica; e non vedere nell'opera d'arte, come prodotto creato e come prodotto goduto, un fenomeno, che consiste nel suo saldo fondamento in una perpetua e voluta trasfigurazione dei valori e delle cose.

Ecco perchè, dianzi dicevo, il problema non soltanto trova la sua dimostrazione nella sperimentale osservazione dei fatti; ma altresì, e soprattutto, in un concetto del mondo che vuol esser preso oggi quale strumento fecondo, quantunque transitorio, di lavoro.

X

IL FANTASTICO

In una trattazione di estetica la parola non suona troppo esatta ; dovremmo parlare di *fantasioso*, *di meraviglioso* ; senonchè, essendo omai invalso l' uso della inadeguata parola, me ne servirò anch' io, come di quella che non ammette più confusioni di sorta.

Che cosa dunque è il fantastico ?

Qual' è il suo valore di fronte all' arte – e in che misura esso è arte ?

Ecco il duplice problema al quale in questo momento occorre dare una soddisfacente risoluzione.

* * *

Scarto gli errori.

I più grossolani tra essi naturalmente son frutto di quell' inesauribile giardino non mai tanto deprecato che si chiama retorica.

La *retorica* ha parlato del fantastico sempre come di una *forma*.

Affrontando appena e pavidamente il difficile intrico del *contenuto*, essa ha sentenziato, per esempio, essere il *fantastico* l' *inverosimile*. E' il principio di Aristotele, che ha avuto la straordinaria fortuna di propagarsi nel mondo della rinascenza, a traverso

l' umanesimo italiano, fino alla Francia di Luigi XIV. Pietro Giordani lo rilustrava a nuovo: e il Foscolo non mancava di prestargli fede. Nella prefazione al *Cromwell*, la quale, come è noto, è tutto un programma dell'estetica romantica, Victor Hugo lo discuteva ancora sul serio, sebbene combattendolo. Nella famosa lettera a Cesare d' Azeglio, Alessandro Manzoni, pur prestandogli fede, lo voleva escluso dall' arte, come qualcosa che contraddice al « santo vero ». E il *Conciliatore* è pieno di dispute in proposito, le quali culminano nella polemica fra il Berchet e Hermes Visconti.

Altro principio della retorica tradizionale – e in opposizione al primo – e non meno spropositato, è quello secondo cui il fantastico *è il verosimile nell' inverosimile.*

Nel *De Oratore* Cicerone ne discorre distesamente. Quintiliano lo fa suo ; ed è noto che durante il sec. XVI, a proposito delle controversie insorte dopo la pubblicazione dell' *Orlando Furioso*, e più tardi, dopo quella della *Gerusalemme Liberata*, il Castelvetro e il Varchi prima, di conserva col Giambullari e col Trissino, Galileo Galilei e il Manzi poi, ne parlarono con quella serietà con cui l' autore dei dialoghi dei *Massimi sistemi* soleva parlare della dottrina di Copernico.

Che poi, come un terzo errore codifica, il fantastico sia lo sbrigliato volo (serviamoci pure della metafora avicolare) della fantasia abbandonata a se stessa – è fatto il quale, peggio che gli altri due, non merita nè anche una confutazione, sia pure apodittica. La mania psicologica del sec. XVIII produsse e introdusse nelle scuole siffatto errore. Nei suoi *Principi*, il Parini lo accoglie come oro colato ; il Genovesi, il Galiani, Mario Pagano lo fanno loro e lo sottoscrivono. Col romanticismo fumoso o dialettico, esso cadde per risorgere più tardi : quando il positivismo mise le mani troppo ruvide sui più delicati problemi e li riscolpì a suo modo, secondo bisogni preordinati

per una dimostrazione facilona d' un intero sistema del mondo.

* * *

Lasciando dunque nella rigatteria delle vecchie idee codesti spropositi, ricorderò solo come il secondo (il fantastico è il verosimile nell' inverosimile) sia quello che oggi fra i ritardatari predomina: e come il terzo, con gli amminicoli intorno di una valorizzazione metafisica, sia quello che troneggia negli aerei dominî della estetica contemporanea.

* * *

Cosa è dunque il fantastico?

E' l' ulteriore o l' anteriore d' un mondo reale. Semplicemente. Occorre dimostrarlo e chiarirlo.

A questo proposito bisogna perseguire una genesi; bisogna cioè trasportare il problema dal campo della pura speculazione nel campo della storia, cioè del divenire.

Procediamo per gradi, additando dei fatti, isolatamente, a fine di conoscerli con esattezza; per poi addivenire, da essi a ciò che essi significano, a una conclusione.

Nel tempo dei tempi, prima dunque d' ogni formazione letteraria, quando ancora il tentativo artistico si riduceva alla costruzione della capanna, alla scultura del feticcio e alla oreficeria della pietra – si venne maturando l' *idea dell' invisibile.*

Avendo essa una notevolissima importanza nella formazione del *fantastico* d' arte, è necessario ricordar come fu possibile primamente concepir l'invisibile.

Senza perdermi in troppo prolissi discorsi, noterò soltanto che l' *invisibile* fu pensato non appena il *visibile* fu, per quanto rozzamente, speculato e pensato. Le mutazioni del visibile (notte e giorno, nubi, meteore, arcobaleno, ecc.) *generarono l' idea di una forza animata, di tante forze animate* (Cause) *al*

di là dei fenomeni, promotrici di questi. Ed ecco gli iddii, i demoni, i soprannaturali genericamente considerati.

Altra idea da lumeggiarsi è la metamorfosi incessante della natura. Codesta tramutazione assidua, che per noi s' identifica con la vita, cioè con l' evoluzione – è per l' uomo dell' antichissimo passato, non sviluppo, *ma cangiamento sostanziale*, il brusco diventare un' altra cosa, senza rapporti di connessione o di causa o di origine, di una cosa, di tutte le cose. Il seme non è causa del tallo e del frutto e del fiore. Il seme è ciò che spare, perchè al suo posto si sostituisca il tallo prima, il fiore poi e da ultimo il frutto.

Con l' idea dell' invisibile e della metarmorfosi, sorge l' idea della *dualità*. Il nostro avo lontano, guardando l' ombra proiettata dal suo corpo, dagli altri corpi, ne fece una entità per sè stante, una individuazione, un corpo intangibile che accompagna il moto e la quiete dell' individuo. Il « doppio o duplicato », come Wundt lo chiama, non è soltanto *opaco*; è altresì *chiaro e sonoro*. Chiaro, se determinato dalla riflessione in una superficie speculare: sonoro, se eco.

Come è evidente basterebbero di già queste idee a metterci sulla via di comprendere tutta o gran parte della *ulteriorità* che io intendo di attribuire al fantastico. Ma c' è di più.

Unitamente alla predetta trinità di idee, ne germina un' altra non meno importante, anzi definitiva: l' animato e il suo contrario; il sonno e la morte; l' anima e l' *al di là*.

La distinzione tra il vivente e il non vivente, nota l' Höffding, fu data da un elementarissimo tratto di descriminazione: il movimento. Per egocentrismo, apparve *vivo* tutto ciò che è dotato di *moto*; morto il resto. Ora, come anche ciò che non è vivo è soggetto a movimento, risulta chiaro di quante individualità si popolasse magicamente il

mondo. Un cane – narra sempre l' Höffding – laddove non si curava affatto del movimento dei rami agitati dal vento, si diede ad abbaiare sotto i miei occhi contro un parasole aperto, sospinto dalla brezza – come contro una persona.

E l' esempio non potrebbe esser più persuasivo, ove lo si confronti con la psicologia della infanzia e dei selvaggi.

Il sogno a sua volta induce questa conclusione: che, essendosi l' individuo sognante coricato in quel determinato posto nel quale si risveglia (avendo quindi la ferma certezza di non essersi col proprio corpo mosso in alcun modo) egli deve possedere un altro *io*, inafferrabile, che agisce per conto suo se è vero che nel sogno l' individuo dormente fu in luoghi diversi e in rapporto con cose e persone non precisamente raccolte nel luogo del suo riposo. Ci sono dunque due anime, una che rimane col corpo e un' altra libera di partire durante il sogno per qualsivoglia escursione.

La morte, fenomeno d' un' alta misteriosità per la mente primitiva, fu per conto suo interpretata come separazione dell' *io* incoercibile e invisibile dall' *io* materiale. Ma poichè codesta separazione risultò in apparenza anche nei fenomeni per esempio dell' estasi e della catalessia, la morte fu ritenuta anche transitoria.

Il ritorno dell' anima apparve di una evidenza controllabile. La vita invisibile di essa negli spazi, non lasciò dubbi di sorta. La grande epopea spiritica poteva dirsi omai sorta nelle sue più elementari rapsodie.

Ma quale realtà ostacolava l' induzione ultima che codesta anima, *di ritorno*, potesse raccogliersi in grembo a un animale a un albero a una cosa ? Nessuna. Tanto più che il concetto di *specie*, quello per cui l' uomo ha sentito la vivace separazione tra sè e i bruti, è un concetto, in rapporto a quelli che sto lumeggiando, di data recentissima. Altrove misi

io stesso in evidenza, a proposito delle danze mimate, quanto codesto concetto manchi nei selvaggi d' oggi, che *parlano* con gli animali, e con essi di conserva agiscono, come con individui non esattamente differenziati da loro.

* * *

Le due grandi trinità mitiche che ho identificate furono la matrice feconda di ogni religione. Riferendoci a un principio da me fissato là dove parlai del mito, potremmo concludere senza altro che, se esse generarono le religioni, non poterono che generare l' arte – essendo quest' ultima un prodotto analogo oggi, ieri ancora aderente e tutt' uno con le prime.

Ma, se questo è vero, in che cosa il *fantastico*, come arte, differirà dalle altre forme d' arte : il tragico, per esempio, il comico, il grottesco ecc. ecc. ?

Tutta l' arte se, come sostengo io, *è rivelazione di un al di là*, dev' essere di sua natura *ulteriore* : ulteriore di fronte a una realtà sensibile, che è quella con cui la realtà in genere s' identifica per il senso comune. Quindi anche – come il tragico, il comico ecc. – il fantastico. Ma codesto *ulteriore* del fantastico sta all' ulteriore di ogni altra forma artistica, come il fenomeno d' origine sta al suo conseguente fenomeno riflesso posto a termine di una evoluzione.

Voglio dire che l' ulteriore del fantastico si presenta ancor caldo della fiamma primitiva che lo ha creato e donde è balzato nella vita del mondo. Non così gli altri.

Gli altri hanno proseguito sulle grandi correnti della filosofia e della metafisica ; si sono imbevuti di universali, di principî, di cosmogonie e di teogonie, di scienza e di sapienza, di pensiero sempre nuovo e sempre più profondamente speculativo . L' *ulteriore* (o l'*anteriore*) del fantastico è rimasto al suo

grado nativo, nella sua condizione veramente di primavera del pensiero.

E' quindi più *incomposto*, relativamente alla composizione geometrica d' ogni altro *ulteriore* ; ma più ricco, più lato, più fecondo.

Replicandosi, nella storia delle razze e delle arti, incessantemente nelle forme stesse – che sono poi quelle che giustificano la sua vitalità – del fenomeno primigenio, ripete la genesi del soprannaturale e del divino anche in ciò che esso può avere in apparenza di puerile e di ingenuo.

* * *

Qui entriamo pertanto nell' argomento della sua valutazione estetica. La quale, essendo per me anche e fondamentalmente etica (al modo, e nelle condizioni e nella significazione da me altrove fermati) verrà a chiarirci il valore del fantastico, non solo per ciò che riguarda l' arte, ma anche per ciò che riguarda la conoscenza.

* * *

Il fantastico, al suo primo originarsi, non fu fantastico che impropriamente. Fu una logica. Una applicazione dell' immanente principio di causalità. Col sorgere delle filosofie, divenne propriamente ciò che noi lo consideriamo e riteniamo oggi. E mentre un tempo la sua inquadratura ideale era ben definita e geometrizzata, come un sillogismo e un teorema, oggi quella inquadratura (per ragioni ovvie le quali poggiano essenzialmente sul fatto che essa non rappresenta più una scienza, una dialettica, ma un al di là della dialettica e della scienza) s' è straordinariamente dilatata e fratturata, aprendosi, sia ad abbracciare orizzonti più vasti, sia a lasciarsi inondare da luci che noi credevamo, o potremmo credere, ancora radianti nello spazio, sebbene sia morta la loro sorgente d' origine.

Appunto in questa dilatazione e fratturazione risiede il segreto della vitalità del fantastico.

Io ho chiarito come l' arte sia tanto più longeva quanto meno precisa. La precisione, che fissa una sigla una idea una immagine, dà a queste sia pure uno splendore momentaneo intensissimo ; ma, appunto perchè tutto ha illuminato e non ha più nulla da illuminare, vale a dire da *rivelare*, esaurisce l' oggetto, la cosa, nel tempo medesimo che li sfolgora.

Come più ci è possibile di insinuare noi stessi nella trama d' una rappresentazione artistica, e di creare noi, di nostro, in quella compagine, sulla nota fondamentale suggeritaci – più ci è dato di prolungare la vita all' opera d' arte, di renderla e di ritenerla longeva. Quando noi, in base a quel diapason, non avremo più nulla da creare, come spettatori e come contemplanti, ci riterremo avanti a un cadavere e a un fossile. Ogni prodotto d' arte per tanto muore. Più resistente e tenace d' ogni altro è il prodotto fantastico.

Perchè ?

* * *

Perchè esso, come la musica, le religioni ed il mito, è superlativamente indeterminato. Quindi è atto a suggerire motivi che, pur rimanendo nella zona dell' imprecisabile, suscitano in noi abbozzi di melodie di canti d' immagini, le quali si muovono nel fondo della nostra coscienza atavica. Ed ognuna di codeste melodie, di codeste immagini riemergono a fiore della coscienza vigile, trascinando con sè barlumi di emozioni che costituiscono il substrato più vivo, il patrimonio più caro, la reminiscenza più aderente e palpitante delle razze. Trascina seco un passato. Lo inserta nel presente, ce lo ridice, ce lo rincastra nelle motivazioni istintive dello spirito. E lo spirito tanto più è profondo, tanto più è radicato nel passato, nella specie, e tanto più riassume,

di fronte al fantastico, in una sintesi scintillante e fulminea, ciò che fu e non è, con ciò che è e che tende a non essere. La fiaba può trasfigurarsi in una cosmologia. La favola in una ontologia: al centro della quale l'*io* individuale si solleva come avvolto da un torrente fatato. Arpeggi mitici e religiosi canteranno su quel torrente; l'*Invisibile* e l'*Al di là*, la Morte e la Metamorfosi, la dualità, l'infinitamente animato, il Sogno e le Resurrezioni, comporranno la meravigliosa orchestra i cui stromenti si risvegliano nelle profondità stesse dell'anima nostra – che non è unità, ma sintesi della molteplice anima storica.

Certo che alla ricchezza di rapporti che intercedono fra l'*io uno* e l'*io plurimo* (la Specie, il Passato) s'associa la ricchezza emozionale suscitata dal fantastico. Esso è simile a un occhio che, nudamente, vede soltanto un blocco di apparenze nello spazio; ma, come si arma di lenti, quel blocco gli si disegna quale una meravigliosa architettura ricca ad oltranza di *pathos*. E dove la lente sia più intensa, la meraviglia cresce, il *pathos* s'esaspera.

Il segreto sta appunto in quelle lenti; lenti che altro non sono se non la maggiore o minore risonanza della nostra coscienza remota, della coscienza profonda.

Ecco perchè non tutti sono in grado di comprendere esteticamente il fantastico, e perchè a molti, sfuggendo la *ulteriorità* di esso, non appare che stravagante. Per dirla coi retori, essi vedono solo l'*inverosimile*, lo straordinario, l'illegittimo di fronte alla ragione, alla logica, al verosimile.

Come se una realtà così salda quale è la eredità emozionale e religiosa (intesa questa nel senso estetico) fosse qualche cosa di meno *vero*, e di meno *ordinario* che la bruta realtà fornitaci dai cinque sensi.

XI

IL COMICO

Raccolgo sotto il titolo di *comico* tutte le varietà, o presunte varietà di esso: come il *grottesco* e l' *umorismo* che ne costituirebbero due specifiche manifestazioni; rimanendo sempre come apice il *comico* propriamente detto.

Ora, quale interesse presenta codesta manifestazione d' arte ai fini delle mie dottrine estetiche? In altri termini, siamo in grado di riscontrare nel *comico* quei caratteri fondamentali che per me debbono attribuirsi all' arte, anzi che l'arte integrano?

* * *

Debbo anzitutto, a titolo di facilitare la discussione, addivenire a talune definizioni. Esse sono:

1°) COMICO. – Da Aristotele a Kant, e da Kant a Bergson, furono scritte pile di volumi per identificare la natura del comico. Facendone pro, si verrebbe a questa magra constatazione, o pseudodefinizione: *il comico è ciò che suscita il riso.* Eliminandola, ma tenendo conto di non trascurabili osservazioni, io definisco piuttosto il comico: *una aspettazione frustrata che scoppia in una illazione inadeguata alla premessa.* Quindi uno stato d' animo,

di disagio. Disagio, il quale si risolverebbe immediatamente in malessere (come ogni volta che il monte famoso partorisce il famosissimo topo), se non preesistesse la convenzione che tutto ciò – la inadeguatezza – deve ritenersi una celia, uno scherzo o una beffa di qualcuno o di qualche cosa. La premessa pertanto includerà in sè non solamente i suoi dati dai quali s'immagina debba scaturire una conseguenza rappresentativa dell'ordine logico della vita (conseguenza che poi non esplode, ma è sostituita da un' altra affatto contraria), ma il presupposto che essa si riferisca ad alcunchè il quale non deve nè può esser preso sul serio. In altri termini conterrà le caratteristiche della cosa o dell' individuo che preordinatamente si sa non potrà attingere mai la normale e naturale conseguenza. Quando Tartufo predica la rettitudine e distribuisce gli avvenimenti in modo che, logicamente, dovrebbero conseguirne manifestazioni d' indiscutibile moralità : noi già sappiamo, poichè l' autore ci ha presentato l' uomo e ce lo ha specificato, che di quelle manifestazioni noi avremo proprio il rovescio. L' aspettazione frustrata sta quindi non tanto nel fatto della particolare sorpresa, ma della generica sorpresa, dell'urto di tutto il nostro organismo logico di fronte alla capoversione d' una quasi istintiva sillogistica. Da quest' urto, poichè, ripeto, sappiamo già che l' *homo comicus* non dobbiamo prenderlo sul serio, prorompe il riso. Ed è naturale che esso, il riso, attraversi, a seconda delle opere, dei dati, degli scrittori, tutta la sua gamma, che è vastissima : dal riso largo ed ozioso non subordinato ad alcun pensiero – all' amaro riso che la satira (questa forma marginale del comico) promuove. Ecco perchè si sorride con Molière di Tartufo e si ride più leggermente con Molière di Dandin ; mentre si ride clamorosamente coi *faiseurs de pochâdes* di spirito.

In ogni modo, il comico in genere è veramente ciò che fa ridere ; ma la psicologia bisogna andarla

a cercare proprio nella mancata promessa, nella frustrata aspettazione, nel modo però, nell' inverarsi e nelle condizioni da me stabilite.

2°) Affine al comico è l' HUMOR.

Non cade dubbio che esso consista in un *riso-pianto* ; o se si vuole, più largamente, in un *riso-pensiero* : il quale abbraccia nella sua circonferenza tutte le manifestazioni del gesto psichico *riso* sostenuto da una antitesi in atto. L' umorismo appare pertanto, a simiglianza della satira – con la quale ha anche dei punti di contatto – un comico marginale : il comico che sconfina nel *non-comico*. Sterne per un verso, Pirandello e Shaw per l' altro ne sono la conferma. Il primo ha il *riso-pianto*. Gli altri due, il *riso-pensiero*. Ma, laddove il comico non deforma ancora, sì bene si accontenta di rappresentare la cosa e la persona così come la realtà la definisce (è il comico di Molière e di Goldoni), l' umorismo deforma già e difforma. Ha bisogno, massime se scaturisce da un *riso-pensiero*, di stirare le sagome, di esagerare gli avvenimenti, di esasperare i viluppi. Comincia a pencolare verso atteggiamenti *fantastici* o *fantasiosi*, così che l' antitesi risulti più evidente : antitesi fra un ideale e un reale identificato e focalizzato.

Da questa antitesi, che ha a sostegno sempre una fede, prorompe l' ansia, la malinconia, l' angoscia che – criticamente – demoliscono, in uno stesso atto di pensiero, la fede. Si genera un nulla, attorno all' umorista, una sorta di disastro, un ammasso di macerie. Di su quelle macerie egli potrebbe gridare il suo pianto o la sua bestemmia lirica. Si raccoglie, invece, e giudica vano l' insorgere di questa ribellione. Sorride di scherno di sprezzo di commiserazione. Shaw sorride di scherno. Pirandello di disprezzo. Sterne di commiserazione. La condizione psicologica dell' umorista è dunque tutt' altro che

semplice. Dal raccostamento di queste due forze opposte: *ciò che è, ciò che dovrebbe essere*, deriva il crollo. Dal crollo, che coinvolge ogni fede, il definitivo scherno o la definitiva pietà.

L' umorismo è così una forma d' arte in grado superlativo riflessa e logica; intendendo con quest' ultima attribuzione il rilievo che essa ha di maturazione e di complicazione raziocinativa. Più: è una satira; ma *sui generis*; vale a dire sprovvista affatto di un fine utilitario o pratico. Mettete accanto un romanzo di Thackeray e una satira sia di Orazio, sia di Boileau, sia di Quinto Settano – e constaterete alla evidenza l' assoluto distacco dovuto là a quella assenza, qui a quella presenza utilitaristica.

3°) Il GROTTESCO finalmente è, nella sfera del comico, veramente eccentrico. Sono gracili filamenti che tengono appena unite le due forme d'arte, cioè le due attitudini di pensiero così diverse e irriducibili.

Definirò il grottesco (come già ebbi a concludere in un mio libro sull' argomento) *una musica dello stravagante*. E intendo per *musica* la indefinita mobilità del pensiero che crea il grottesco, allo stesso modo che per *stravagante* intendo il gioco *ex lege* di una fantasia che si muove con estrema velocità e con suprema labilità attorno alle forme reali, esagerandole al segno che esse si rendano irriconoscibili.

Il grottesco è stato più d' una volta identificato con la caricatura. Erroneamente, poichè la caricatura, che ha una motivazione affatto comico-satirica, repugna spontaneamente dal grottesco vero e proprio. Possono darsi soltanto nella caricatura delle apparenze grottesche. Esemplificazioni, a motivo di chiarezza, si incontrano nelle maschere di Aristofane e in quelle dei mimi greco-bisantini; nelle maschere italiane e nella commedia dell' arte; qua e là, per citare qualche cosa di più universal-

mente conosciuto, nell' impasto di alcuni capitoli del *Don Quijote*. Il *Falstaff* di Verdi, a mo' d' esempio, è una musica schiettamente comica e tutt' altro che grottesca ; laddove il *Don Giovanni* di Mozart e qua e là le *Nozze di Figaro* rispondono piuttosto, musicalmente, a una deformazione eccentrica e aliena da ogni satiricità ; pertanto, a un grottesco melico che in alcuni operisti italiani, massime del Seicento, quando *l' opera buffa* cominciò ad esistere, ha avuto larghi e magnanimi esempi.

* * *

Qualunque sia la forma del riso, essa è sempre la conseguenza di una rivelazione. Oltre ogni riso c' è un *al di là* che talora supera in ampiezza gli *al di là* tragici e drammatici. Poche manifestazioni di arte esigono un attività immaginifica e una acutezza a sorprèndere gli intrichi dinamici quanto l' arte del riso.

La quale è da ultimo, e per ciò tutto, una delle più piene espressioni della metafisica dell' individuale.

* * *

Quali *al di là* può *rivelarci* il comico (cioè ognuna delle tre forme del comico individuate più sopra) ?

Sceveriamo : il comico propriamente detto, insieme con l' umorismo, ci dà un *al di là* del difetto : un *al di là* negativo. Nella indagine che l' arte compie sul mondo degli individuali, codesto atteggiamento che essa assume ha un valore dichiarativo ed esplicativo di primo ordine. Il *difetto*, il negativo che l' arte antica relegò nella generica manifestazione del *comico*, ritenuta una forma d' arte inferiore e trascurabile (tale fu la opinione degli Alessandrini, e tale era stata di Cicerone e di Aristotele ; come tale continuò ad essere fino al Minturno, ai rètori di Port Royal

e ai romantici tutti), è quell'emisfero del mondo che, contrapposto all' emisfero del perfettibile e del *serio*, ha i suoi innumerevoli misteri da essere esplorati, la sua enorme importanza da esser rilevata: come quello che rappresenta più che la metà dello spirito umano, un tratto, forse il più interessante, dell' anima cogitativa e attiva dell' uomo.

Ma, a parte questo, che pur fu riconosciuto doverosamente nel periodo critico post-romantico (e ricordo soprattutto Nietzsche, lo Zeller e il Littré): il comico e l' umorismo ci rivelano un *negativo* da un punto determinato di vista. In altri termini ci rivelano un dramma dello spirito di chi indaga nei fatti, di chi lo sorprende nella vita, non come cosa in sè ma come apparenza speculata e come evidenza scoperta. Rivelandoci il dramma interiore e la trama di realtà intuita sotto le apparenze, ci si commenta. Ciò vuol dire più semplicemente che la vita, in ciò che ha di negativo, balza nel comico squadrata secondo linee interpretative, e dentro una rete di meridiani e di paralleli, attraverso cui ci rimane agevole una precisa orientazione.

Il mondo delle contradizioni, il mondo delle presunzioni, quello delle inettitudini che non si sono ancor misurate, delle oltracotanze, dei giochi del caso e degli imprevisti, il comico, di conserva all' umorismo, ce lo fanno affiorare alla superficie, e ce lo mostrano in ciò che ha di più stridente, di più riccamente umano, di più umanamente povero.

E non appena l' umorismo soppianta per intero il comico, un' ondata d' interiorismo ci investe; e il mondo della rinuncia o dello sprezzo, il superiore sprezzo di Gian Paolo, si delinea ed emerge. La sintesi scatta attraverso lo spirito del poeta, che qui torna per un momento serio e pensoso.

A sua volta, come il magico cannocchiale deformatore ed esploratore – direi meglio creatore – stacca dallo spazio rilievi inesistenti, li contorce, li ingigantisce, li affievolisce o li sprazza di lampi di

magnesio, il grottesco scolpisce sulla superficie levigata della vita le apparenze ; scompone e ricompone secondo sintesi *arbitrarie* le cose, procrea dei mostri intellettuali e fisici di strabocchevole *innaturalità*, rifoggia un mondo che ha le sue radici solo in un atteggiamento dello spirito e non trova, almeno nel colpo d' occhio del nostro primo raffronto, un correlativo nella realtà.

Rivela allora ? Che cosa ?

Rivela il *possibile*, *di fronte all' esistenziale*. L' attività umana nell' arte, non si è accontentata di scendere in fondo alle cose : ha sentito il bisogno di superarle. E, se è vero che il mondo è creazione dello spirito, lo spirito s' è indotto a crearne un altro, degli altri, in sovrapposizione al primo – al comune – perchè il primo non gli era sufficiente.

Come ? secondo quali norme ?

* * *

Ogni volta che altri s' è occupato di questo problema così vivo e complesso, che si chiama il *grottesco*, o non s' è posta affatto la domanda ; o ha semplicemente risposto : secondo nessuna norma. A capriccio. Errore. Io ammetto che molti artisti del grottesco, pur riuscendo insigni – Callot, per esempio – abbiano, per spontaneità geniale, operato ignorando quelle norme. Ma chi affronta il problema non può esimersi dal ricercarle. E la giustificazione del *capriccio* è tutt' altro che soddisfacente. Meglio ancora, non dice nulla ; sebbene il capriccio sia, fra le motivazioni psichiche, una delle più importanti.

Il grottesco sovrappone mondi ideali e fantastici, che sono rivelazioni del *possibile*, e forse anche di ciò che fu e non è più, seguendo le leggi che derivano dal *dinamismo*. Sono le linee di forza di ciò che è, della cosa, che esso raggiunge, e le persegue nella loro direzione e nelle loro risultanze. E su quelle linee di forza si esercita. Le

dilata pertanto, le scompone e le ricompone, accompagnandone il flusso, come il musicista accompagna il flusso del ritmo poetico trasformandolo in *melodia*. L' artista grottesco, lasciandosi guidare da quelle linee, e divaricandole senza violentarle, raggiunge una immagine nuova. Questa immagine, nella logica del mondo, viene ad essere così non solo un duplicato della cosa trasfigurata sovrapposto alla cosa, ma soprattutto un pensiero critico che ha rivissuto la cosa e l' ha interpretata. Essa è forse a quel modo che il grottesco afferma ; certo *può essere* a quel modo, o non è aliena dall' esserlo.

Codesto fatto giustifica allora pienamente la mia definizione : una musica (e s' è visto in che modo) dello stravagante (e s' è visto perchè ; ritenendosi per *stravagante* ciò che è fuori strada, fuori della strada maestra della logica del reale).

Tutto il comico propriamente detto, come il grottesco, sebbene in grado molto minore, funziona sulle linee di forza della cosa ; e interpreta questa e la rivela come un *essere-non-essere*, un ciò che fa ridere – in quanto proprio per quell' *essere-non-essere*, noi appercepiamo la nostra superiore individualità.

Codesto *essere-non-essere* identificato da quello stato d' animo che dà luogo all' *umorismo*, coinvolge nel difetto l'*ego cogitans* ; ond' è che il riso si spegne. Riattinge la serietà.

* * *

Non m' indugierò a chiarire i valori – o la necessità – della immagine nel comico, in blocco considerato. Perchè esista una immagine occorre un rapporto. Ora è forse il comico quella forma d' arte che meglio d' ogni altra sente la fatalità del rapporto, essendo esso assolutamente una antitesi. Fra il *ciò che è e il ciò che dovrebbe essere* (comico puro e umorismo) e *fra il ciò che è e il ciò che potrebbe essere* (grottesco) c' è viva una corrente di comparazioni mentali, di rapporti ideali, di differenze, le

quali fondendosi in una sintesi generano l' immagine (ciò che io chiamo immagine, giova ripeterlo è senza altro una sintesi ; o in via di somiglianza, o in via di contrasto). Or bene, varrà appena la fatica di osservare che, dove l' antitesi suddetta è posta in rilievo, dove la immagine o le serie di immagini si realizzano, il comico ottempera alla sua vera natura e raggiunge il suo fine estetico, il riso e lo stato d' animo da cui il riso consegue ; non così nel caso opposto, che lascia aridi e indifferenti. Compariamo una commedia di Aristofane, una ceramica ateniese, un Salvator Rosa delle Maschere – con un Marivaux e uno Scribe e ne avremo la conferma. Nei primi il *ciò che dovrebbe o potrebbe essere* si solleva come un muro di fronte al *ciò che è*. L' immagine conseguente può essere intonata a emozioni le più diverse, dalla soddisfazione beffarda al riso-pianto : poco importa. Quel che importa è che essa si genera e ha luogo. Nei secondi invece, oziosi compositori e distensori di trame *arbitrarie*, mancando affatto il rapporto, viene a mancare lo *spirito*, quindi l' interesse, la ragion d' essere. Non hanno inteso di rivelar nulla. Sono stati appena passivi di fronte alla loro scioperata fantasia.

* * *

Come da tutto ciò appaia l' attività metafisica del *comico*, non avrei bisogno di chiarirlo. Appare evidente esplicito e netto.

Ciò che il comico rivela è la finalità metafisica insita alla sua attività. In che modo lo riveli, è poi la caratteristica di codesta attività o funzione, che muta col mutare degli atteggiamenti dello spirito. Lo rivela col riso, per mezzo del riso. Cioè *criticamente*. In fondo a ogni forma di comico, sia pure il più banale, il più semplice, il più primitivo, c' è una mobilità critica, un insinuarsi logico, senza di che esso non potrebbe aver vita. Questo insinuarsi

del pensiero riflesso (ciò che stabilisce l' antitesi) dà un carattere ancor più rilevatamente metafisico al comico. Se è vero che la filosofia attinge *irrazionalmente* la mutevole verità, *il relativo-assoluto*, ma razionalmente lo specula ; è anche vero che s' accosta, immensamente di più che ad ogni altra manifestazione o attività artistica al comico e alle sue varietà : essendo identico il procedimento di entrambi.

Ove questa verità si negasse, non si comprenderebbe più che cosa sarebbe il riso, se ne distruggerebbe la giustificazione : lo si ridurrebbe a ciò che in sostanza è per la maggior parte dei critici : *un mistero*. E, non esagerando, dico e sottolineo un mistero, poichè lo stesso Rickert così lo definisce ; laddove esso è, fino a prova contraria, il suggello che noi imprimiamo a un rapporto rivelatoci fra due immagini antitetiche : suggello che inalza l' arte del comico, dell' umorismo e del grottesco, spesse volte bene al di sopra della stessa tragedia, il cui pianto è lirismo, destituito degli innumerevoli legami che toccano gli orizzonti più lati, e che partono, come da un centro radiante, dalla cosa e dalla persona transitoria.

XII

LA PRECETTISTICA

Come e perchè io intenda di occuparmi di un argomento che sembra superato totalmente dalla estetica – almeno così gli estetici dichiarano con concorde coro – è presto detto. All' esercizio dell' arte occorre una preparazione tecnica: la quale è tutt' altro che, come il crocismo vorrebbe, *intuitiva*.

E' alcunchè che s' impara, che esige pazienza, conoscenza, magistero. Ha dunque il suo valore. Può dunque trovar posto in una trattazione di estetica, non ostante che i *ribellissimi* possano trovar ciò di cattivo gusto o vecchio o superato.

M' incarico anzitutto di dimostrar questo: che i *ribellissimi* hanno torto: che un' *ars dicendi*, una *retorica*, vuole essere appresa, come una qualunque aritmetica o una qualunque logica formale da colui che, avendo la bozza del matematico o del filosofo, pretenda per avventura di perseguire profittevolmente gli studi di matematica o di filosofia.

* * *

Fu un bel momento per l' Italia e per il gregge letterato, quello in cui il Croce sentenziò: niente studi preparatorî. L' intuizione, se vera, piena, ro-

busta, trova sempre la sua espressione. Questa trascende sempre i valori banali della lingua, del ritmo, della così detta efficacia ecc. ecc. La *espressione-intuizione* nasce bella e fatta come bella e armata nacque Minerva dal cervello di Giove. Niente dunque *retoriche*. La retorica servirà caso mai ai perdigiorni, a chi è negato da natura ad intuire. Niente vocabolario. Qualunque lessico è ottimo – sia pure il dialettale. Niente grammatica. Benvenuto Cellini sta ad insegnarcelo.

Vennero fuori caterve d' ignoranti e libercoli lacrimevoli. O non si trattava solo d' *intuizione-rappresentazione* ? E codesta Minerva non ha bisogno di balie. Attinge essa alle meravigliose (o misteriose) riserve dello spirito tutto il suo fabbisogno. Supera gli ammaestramenti o non sa che farsene.

Bei giorni ! – Senonchè il Croce rinnegava subito se stesso, addivenendo a una critica reale degli scrittori d' Italia. E questo trovava inetto a dire quel che pure era stato una sua piena intuizione ; e quello deficiente in grammatica, e quell' altro duro di orecchio. Perfino le dieresi non osservate secondo la più scrupolosa norma della sillabazione davano ai nervi del critico, che tralasciava in un cantuccio la sua filosofia. Che più ? Il Croce didatta, il Croce Ministro della P. I., giunse perfino a imporre *quattro componimenti* al mese nelle scuole del Regno : quei componimenti che egli, di conserva con Giuseppe Fraccaroli aveva deprecato come peste della gioventù studiosa !

Or bene, a me poco importa se il Croce siasi o meno ricreduto su certe esagerazioni di natura polemica che entrarono in primo tempo a far parte del suo sistema di estetica.

Importa piuttosto un fatto : che nessuno scrittore (come del resto nessun pittore, nessun musicista ecc. ecc.) potè mai realizzare un' opera d' arte *senza dell' arte aver prima appresa – e faticosamente – la tecnica*. La qualcosa è chiarita da tutti gli epi-

stolari di questo mondo e da tutte le biografie e dalle autobiografie. Leggete Rénan e leggete Schiller, Ariosto e Leopardi, Corneille e Rousseau, Shelley e Goethe – per non dire di altri – e troverete che Goethe fa come l' Alfieri, si mette a studiare i classici col desiderio di emularli nell' *Arminio e Dorotea*, che Rousseau tempra la sua prosa sugli economisti inglesi e Shelley traduce Sofocle; che Leopardi si sottopone a esercitazioni stilistiche allo stesso modo che Schiller; che l' Ariosto si mette a scrivere latino per indurre nel verso italiano la concinnità classica: e corregge tre volte il *Furioso* dandone tre diverse edizioni in termine di pochi anni. Ma son cose note. Notissimo è il lavoro preparatorio di D' Annunzio sia sul vocabolario, sia sulla retorica. Il che, chi non credesse, dovrebbe andarlo a riscontrare, se non altro, nella lettera dedicatoria del *Trionfo della Morte*.

Ma è inutile insistere su questo trito argomento, così, in termini generalissimi. Vale la pena di richiamarci alla memoria la storia dell' arte e di raccogliere senz' altro quella constatazione che subito si presenta, come la più elementare e la più evidente. Che l' artista non abbia bisogno di preparazioni tecniche è tale una enormità da rimanerne sbalorditi. O negate tutta la storia dell' arte – questo è il fatto – o dovete ammettere proprio il rovescio. Rovescio che Croce non poteva ammettere quando, filosofando, partiva dal principio che lo spirito intuisce tutta la realtà nell' atto stesso della intuizione; o appercepisce tutta la verità nell' atto stesso della sua attività raziocinante....

Dato il principio – inammissibile – non si poteva che concludere con una inammissibile conseguenza. Anche la logica formale è logica: checchè il Croce ne pensi.

* * *

Noto inizialmente che tutto ciò che sono per dire ha un valore didattico e relativo. E' pacifico che la *reto-*

rica come precettistica si deve intendere non quale un corpo di leggi infrangibili e fisse, un *che di unitario e tirannico*; ma come un sistema mobile di norme indicative atte ad abbreviare il lavoro individuale di ricerca sui mezzi d'arte, sui mezzi espressivi.

* * *

Le *retorica* dunque fornisce i *mezzi* atti a condurre a termine una espressione artistica. In modo non del tutto chiaro, ma esplicito, lo afferma anche il Cesareo, laddove, rinnegando la dottrina della *intuizione-espressione*, parla di una tecnica che deve essere appresa e conosciuta.

Senonchè di codesti mezzi noi abbiamo fino ad oggi, più che un corpo bene ordinato, una congerie caotica, e una deficiente unificazione nelle vecchie e nuove epitomi. Da Orazio da Cicerone e da Quintiliano a Nigidio Figulo a Nonio Marcello e a Marziano Capella — per sottacere Aulo Gellio e Macrobio Teodosio — il mondo romano non ci ha tramandato che trattazioni parziali. Inoltre sono trattazioni che non fanno oggi più all'uopo, essendo la tecnica di gran lunga progredita e modificata.

Ciò non toglie che quei trattati, ma soprattutto quelli ciceroniani, non serbino degli ammaestramenti ancora utilissimi e preziosi: allo stesso modo che i trattati greci, come per esempio, la *Poetica* di Aristotele e le operette di Demetrio Falereo, di Dione Crisostomo o di Cassio Longino. Ne serbano persino i nostri primi retorici, Guido Fava e Boncompagno da Signa – come anche gli orleanesi del Decimosecondo secolo: e, per sbrigarcela, tutti gli altri, da Boileau a Overbury.

Ma tuttociò dovrebbe essere aggiornato; dovrebbe cioè divenire, in una trattazione veramente degna, utile all'oggi e agli scrittori – a coloro che imparano ad esserlo – del nostro tempo.

* * *

E qui lascio andare una breve osservazione. Non si capisce perchè un ragazzo che voglia scrivere un romanzo non debba trovar modo di farlo, quand' anche fosse un Dickens, se non a traverso faticosi e deformi tentativi. D' ogni grande romanziere – resto nell' esempio specifico – la stampa diffonde le sue *prove* giovanili. Dopo dieci lavori, giunge finalmente il critico che sentenzia: *l' autore ha trovato la sua via*. O non gli si poteva far trovare prima? Perchè si badi, novanta volte su cento, l'Autore non trova la sua via perchè lotta coi misteri della tecnica.

E' ben raro il caso che non la trovi per non aver ancora compreso il suo temperamento. Che se questo fosse noi saremmo di fronte proprio al pieno e incontrovertibile rinnegamento della dottrina del Croce. Ma il male è che proprio il Croce afferma quella ricerca – così curiosa e così innaturale – del temperamento: quando sarebbe stato interamente ovvio parlare di ricerca di mezzi tecnici. I quali, noto tra parentesi, possono essere appresi per disciplina di maestro o di libro. E' il caso più banale. Possono essere appresi per convivenza con un artefice maturo (botteghe del Rinascimento); ovvero, dato il privilegio intellettuale di taluni, per semplice mimetismo.

* * *

Quali dunque le linee di una retorica generale, che potrebbe esser utile oggi?

Anzitutto, per enumerare con ordine, una *trattazione lessicale*. La scuola oggi imbecillisce il discente con la lettura dei *classici*, i più flaccidi evuoti. Quando si tratta di avviare alla conoscenza linguistica è anche capace di indurre, come Edmondo De Amicis voleva, a una lettura (abominio degno di un esasperato Arlecchino) del vocabolario. Inu-

tile perderci in constatazioni ridicole. Leggere il vocabolario è un grottesco della *praxi*. E poi, quale vocabolario ? I Fanfani o i Rigutini che infestano tuttora la scuola ?

Il vocabolario, il più vasto, il più ricco, il meno schizzinoso, può fornire la più gran mèsse possibile di *aggettivi* e di *verbi* ; poichè è la deficienza di questi che rende deficiente qualunque scritto. Il Croce può pure continuare a ripetere che quando la intuizione c' è, il verbo sgorga e l' aggettivo fluisce. Falsissimo. Ognuno che abbia una esperienza diretta sa cosa costi talora la ricerca di un' adeguata parola che renda ciò che si ha intenzione di dire. Colautti non era un grand' uomo, ma Colautti era un artista (ciò che Croce non è) e ci ha confessato l' angoscia di codesta fatica. Che se si voglia la testimonianza del grand' uomo, non abbiamo che a rivolgerci a Flaubert ; o, più da vicino, alle due edizioni dei *Promessi Sposi*.

Intorno al vocabolario noi non facciamo questione di *purezza linguistica* – una superstizione più grossolana di quella delle streghe – alla quale diede il colpo di grazia quel Melchior Cesarotti le cui opere critiche dovrebbero esser oggi riprese : essendo esse assai più moderne e vive che non il chiacchierume – qualche anno fa ribattezzato filosofia – di Niccolò Tommaseo. La presunta purezza è una museruola all' artista, il quale nella parola non tien conto soltanto di ciò che essa *logicamente* dice, ma anche e soprattutto di ciò che essa *musicalmente, coloristicamente, storicamente* esprime. Ove si continuasse ad ammettere la *purezza*, si continuerebbe a negare il triplice e più interessante significato delle parole. Staremmo ancora al Bembo.

* * *

Una volta padroni di aggettivi e di verbi, s' è padroni del dinamismo e della immagine. S' è in grado di esprimere l' uno e l' altra. Subito dopo sarà

pertanto necessario impadronirsi delle leggi ritmiche: di quelle leggi cioè che consentono la costruzione d'un periodo.

Sulla dottrina del periodo molto ci sarebbe da dire. Certo è che esso, al di sopra di una consecuzione di proposizioni, è una sequenza di ritmi. Non ci importa di saperne la sintassi logica. Questa è un presupposto che non ha a che vedere con l'arte. Quel che c'importa è la sua sintassi musicale. Prendiamo un periodo della *Vita Nuova*, lasciamogli la medesima struttura, il medesimo lessico; ma spostiamo *appena* l'ordine di *qualche parola*.

Il periodo cesserà di risplendere, immediatamente, diverrà neutro, senza risonanze, una cosa morta. Ripetiamo l'esperimento su un periodo ciceroniano, su un periodo di Shelley o di D'Annunzio. Il medesimo risultato. Che significa? Semplicemente, *che dalla forma al contenuto ci sono frequenti ed assidui rimbalzi, delle vere e proprie riflessioni di luce che arricchiscono e avvivano il contenuto stesso.*

Il ritmo periodale è basato su una *legge giambica*. Ogni periodo è giambico nel senso che procede sempre secondo la dualità — ⏑ | ⏑ —. Sorge e si spegne, o sussurra e culmina. Evidentemente, il periodo a sè è un non senso. Ci sarà dunque un'applicazione di quel ritmo giambico dal periodo a sè al complesso di periodi: complesso che costituisce una vera e propria strofe. D'altronde la ritmicità appartiene anche agli elementi del periodo, che non sono le proposizioni come da Cicerone in poi s'è voluto, ma le *frasi*.

* * *

La *frase* merita due parole. Essa consiste in una immagine. E' un tutto. O un colpo di luce o un colpo di scalpello: colorisce o incide. Quando semplicemente canta è di natura inferiore: pencola verso il *non-detto*, il *non-raggiunto*, il *non-espresso*.

Quale legge normativa presiederà dunque alla elaborazione della frase? Una: la legge che fa della frase un dato pittorico o scultoreo. Che cosa dipinge o scolpisce?

Il verbo e l'aggettivo. Ed ecco come la immagine, formalmente, si crei mercè questo principio. Si dirà, ma questa è la più vizza delle retoriche, questo lo insegnavano Quintiliano e Orazio, è la vecchia scuola del Seicento italiano. – Falso.

Ho già notato come dalla espressione si riflettano luci sul contenuto; cioè come la forma *crei e arricchisca bene spesso il contenuto di caratteristiche le quali altrimenti rimarrebbero non dette o dimenticate dallo scrittore.*

E, se questo è vero, poco m'importa che la dottrina della frase sia di Quintiliano o magari mosaica.

Ma non ho notato un altro fatto, che cioè per *creare* nel momento ritmico la frase scultorea o pittorica (*icastica*, insomma) occorre ciò che io chiamo *entusiasmo e gusto*: liricità, in altra parola. E la *liricità* (diciamola pure *calore d'ispirazione*), non lavora sul nulla o sulle semplici parole, come l'insensibilità del rètore, ma su immagini che si abbozzano e che essa trae in evidenza e circoscrive nel loro debito piano. *Senza dire che, sempre la liricità, favorisce una emozione estetica suscitata, oltre che dalle cose prese a trattare, dai mezzi con cui le cose si trattano: le parole e il ritmo.*

L'emozione estetica che al pittore dànno i colori, in sè considerati, allo scrittore dànno la parola e la musica delle parole – e guai se così non fosse. Guai, perchè si ammetterebbe che un artista non abbia la coscienza estetica dei mezzi onde *compone* il bello. E sarebbe una enormità.

* * *

La *frase-immagine* è dunque una di quelle che i rètori chiamavano figure. O *figura* o *traslato*,

è sempre un parlar coloristico e a rilievi. Sicchè non dovrebbe essere inibito di discorrere di *traslati e di figure* quando si vuole insegnare a scrivere: cioè a rivelare nella sua pienezza più suggestiva un contenuto. Il crocismo, anche qui, presume che – coincidendo la figura con un atteggiamento del pensiero – se il pensiero c'è, la figura fatalmente consegue. Ma tutto ciò è ingenuo; o meglio, è coerente al sistema crociano, pur non essendo affatto vero. E, difatti, vogliamo proprio credere che tutto *scaturisca* dallo spirito, questo demiurgo del mondo?

Sì? Restiamo pure nell'errore crociano che è un corollario logico di codesto principio. No? E allora affermiamo che lo spirito *crea il mondo mercè stimoli che dall'esistente a lui esterno gli giungono.* In questo caso l'atteggiamento psichico che si chiama *sineddoche*, per esempio, o *catacresi* o *antonomasia* o *gradazione* o *epifonema* – o quel che si voglia – occorrerà gli sia *insegnato, cioè suggerito dal di fuori*: così come all'orecchio sono insegnate le leggi della armonia o del contrappunto – naturalissime, ma non innate; rispondenti a bisogni psichici inabolibili, ma non intuitive.

L'uso e l'effetto delle figure dovrà dunque esser preso in esame – a quel modo che i grandi scrittori, che mandano in solluchero gli intuizionisti, fecero. Uno di questi, Baudelaire; un altro di questi, Teodoro de Banville, sappiamo in che modo fossero esperti dei lenocini tanto disprezzati. E se non lo sappiamo andiamo a leggerlo in Remy de Gourmont.

* * *

A seconda di un uso predominante d'immagini pittoriche o scultoree si otterrà una pittoricità o scultoreità espressiva: o una musicalità, se predominano le immagini musicali.

In ogni modo ci sono anche – e tutt'altro che trascurabili – immagini che attingono la loro essenza

perchè. Essendo lo stile una fatica, un magistero, ed essendo questa fatica e questo magistero giudicati dai pontefici della estetica come inutili e roba d'altri tempi, i *superatori*, gli scrittori che dalla fatica aborrono, si son messi a scrivere come *intuiscono*. Quanto sia facile cadere nell' errore che ci fa credere *d' intuire*, laddove non intuiamo niente, non debbo dimostrarlo io. Quegli scrittori, ritenendo d' intuire, ma non intuendo proprio nulla, raggiungono tutti il medesimo livello di un *non-stile* ; come ognuno quel livello raggiunge ogni volta che parla senza la preordinata fatica di una tecnica ferrea. Ciò che dimostra anche come lo stile *non è* ma *si fa*.

* * *

Dovrò aggiungere ora un rilievo.

Tutto ciò che io ho detto rientra in una concezione dell' arte – e più precisamente dell' arte della parola – quale nelle pagine di questo libro è stata, nel modo che ho creduto più opportuno, analizzata.

La mia *retorica* non dovrebbe essere che una precettistica, come precettistica era, per l' insegnamento metafisico dei pitagorici, la pratica dei numeri. In ogni modo quando una precettistica deriva da un fermo sistema d' idee – che non sono idee banali, ma a loro volta desunte da un più largo sistema di filosofia – ha ben ragione di sussistere, come potrebbe sussisterne, per esempio, una che si determinasse dal sistema, puta caso, crociano. Ed ha sussistito quest'ultima, sebbene malamente, sebbene sterile e inefficace, quando si pensi che la ventata della *filosofia dello spirito* giunse un giorno a sollevare anche il polverone, raccoltovi da decenni, delle aule scolastiche. Non difendo dunque quel che ho scritto nè mi difendo dalla probabile accusa che i critici, troppo vecchi per non dirsi giovanissimi, vorranno rivolgermi affermando che io ho fatto un salto addietro d' un paio di secoli.

Questi salti addietro – ammesso e non concesso che uno d'essi sia rappresentato dalle mie idee – sgomentano troppo i ben pensanti, per non ingenerare il sospetto che siano qualche cosa di buono e di necessario. Comunque, per me che sostengo una dottrina di *ricorsi* e non di sviluppo progressivo e lineare, hegeliano, della cultura e dell' arte (*l' invecchiamento*, per esempio) costituiscono la vera legge dinamica della storia.

Tornare addietro, vuol dire procedere innanzi. Poichè quel che ieri non ebbe virtù di produrre il suo frutto per ostilità e inconciliabilità dell' ambiente – o per decrepitezza – può oggi, a distanza di secoli – e se di molti, meglio ancora – produrre una stupefacente fioritura: a petto alla quale i modernissimi pomeri che dovrebbero rappresentare l' apice dello sviluppo culturale, diventano l' orto di Don Abondio dopo la passata dei lanzi.

Se è vero che il pensiero non va dal passato all' avvenire lungo un rettifilo, ma lungo una serie di anelli che bene spesso tornano addietro e s' incardinano per alcun tempo sui solchi impressi dal pensiero che si dice morto e superato, è anche vero che il *salto addietro* non è che una frase; frase la quale può di frequente nascondere invece un gran salto in avanti. E' il caso della retorica, come io la intendo, e come io vorrei fosse studiata alla stregua delle norme direttive da me tracciate in questo sommario, ma completo paradigma.

Invece dunque di perdermi a prevenire i miei critici – i quali per quanto io possa disquisire e sottolineare – se vorranno dipingermi come un padre scolopio, lo faranno di buon grado – aggiungerò una osservazione che riguarda lo stile, la frase, la immagine; e però tutta l' arte del dire in genere.

* * *

L' osservazione è questa.

Frase, immagine, periodo, ecc., per ottenere un

diritto di cittadinanza nell' arte, debbono essere *suggestivi*.

Suggestivi vuol dire capaci di definire una *impressione-emozione*. Noi sappiamo che questo non può altrimenti avvenire che costituendo delle sintesi sempre nuove, scomponendo e ricomponendo in modo imprevisto i *luoghi comuni*, o trascendendo affatto questi ; sintesi le quali non sono esprimibili con *parole*, ma con *frasi*.

La parola in sè non rappresenterà mai altro che o una indicazione sommaria o una vetustissima sintesi determinatasi per intussuscezione di significati. *Morte* – parola in sè, e fra le più suggestive – *o indica il fatto generalissimo della morte o per qualcuno la sintesi, tutta folkloristica e vecchissima, delle immagini varie, contradicentisi e fra sè repugnanti che si sono, con l'andare dei secoli, saldate al nudo sostantivo* (la morte sul rogo, il disfacimento, la morte eroica, la morte di Romolo assunto fra gli iddii, l' oltre tomba, il castigo, il nulla, il Paradiso, il Walalla, l' Erebo, il cimitero e via seguitando).

All' artista dunque spetta il còmpito di rinnovar le parole, cioè i significati di esse, limitandoli nella frase. Come ? Per mezzo di tutte quelle movenze del linguaggio e del ritmo che, di loro natura, definiscono una espressione. La morte, come l' ha vista Poë nella sua *Bottiglia di Amontillado*, non è la morte vista da Shelley in *Alastor*.

Cosicchè sarà la frase che genera la suggestione, e non la parola: la frase che alle parole darà – perchè essa solo può darli – quei significati più augusti e più lati che l' artista vuole. Li darà a mezzo di una costruzione sintattica e di una costruzione ritmica. E a mezzo di aggettivi e di avverbi. Tutto lo sforzo dell' artista risiede in questo. Guai se usasse frasi già fatte presumendo che il lettore vi scorgesse la originalità del suo punto di vista. La frase infatti non è che un vero e proprio *punto di vista*.

Cade perciò, se il fin qui detto risponde a

verità la possibilità teorico-pratica delle *parole in libertà* di cui il futurismo mena vanto. Le parole – illimitate, come nel vocabolario – sono luoghi comuni.

Associate sia pure in gruppi, quando a questi gruppi mancano le correlazioni preposizionali e congiuntivali, manca proprio il punto di vista. *Amore sole cane tetto ponente* – è una pseudo-frase in cui una sorta di sintesi elementare può pure sorprendersi. Ma è una sintesi banale. « Vado a far l' amore al sole. C' è un cane. E il ponente soffia sui tetti ». E cosa è questo *amore* – se non tutti gli amori, quindi un amore senza punto di vista ? E quel *cane*, se non tutti i cani ? Che fa ? Come si presenta ? Egualmente quel ponente sui tetti : è insipido, salmastro, piacevole, sonoro.... che cos' è ?

Inutile insistere. La dottrina delle parole in libertà – non ostante qualsiasi architettura tipografica o valore coloristico – contradice capitalmente a una dottrina che nell' arte esige un punto di vista e una immagine, un ritmo e una rivelazione. Può, caso mai, accordarsi alla teoria della *intuizione-espressione* che s' immagina tutti gli *io* potenzialmente identici : quindi suscettibili di vibrare allo stesso modo, senza altri suggerimenti che di semplici denominazioni – anche telepaticamente. Ma non credo che il Croce, sebbene dovesse, la sottoscriverebbe.

XIII

LA CRITICA E I SUOI FONDAMENTI

Prima di concludere questo libro, occorre trattare un argomento definitivo per rendersi conto delle applicazioni, dirò così, pratiche, cui la mia dottrina si presta e delle risorse che essa offre a chi voglia condurre una legittima o se non altro giustificabile critica d' arte.

Si tratta appunto della *critica* : problema in questi ultimi anni variamente dibattuto e risolto – tanto che, come vedremo, ha dato origine a scuole diversissime e a tendenze le più disparate.

Per me – *per la estetica dell' irrazionale* – quale critica è possibile ? Quali i principî che dovranno informarla ? Quale, infine il metodo ?

* * *

Io ho affermato che per il passato – per tutto ciò che non ci appartiene più, che è morto – non è dato che compiere una *critica storica*. Solo per ciò che è vivo, per il presente, appartenga pure a dieci, venti secoli fa, può addivenirsi a una critica estetica propriamente detta.

Effettivamente ricercare il *bello* laddove non esiste più, non ci tocca nè ci sorprende più, è fatica

vana, opera inutile che non riesce mai ad alcun risultato giustificabile o sostenibile.

Laddove *può* esser giustificabile, e magari utile, quel risultato cui si perviene indagando e mettendo in rilievo i caratteri di bellezza in un' opera che ancora quei caratteri possiede, perchè viva e presente, perchè sentita e suscettibile di esser vissuta dal contemporaneo.

Non occorre naturalmente che io spezzi un' arme in favore della critica storica. Poichè la cultura ha il suo grande e innegabile valore di stratificazione e di abbreviazione del pensiero, *la critica storica* che è stromento necessario di quella cultura ha ben ragione di esistere : come mezzo s' intende, a fine di giungere alle alte e complicate sintesi che di una età storica rappresentano lo scorcio e la essenza.

Me ne passo dunque da essa, non rientrando nel mio argomento.

Resta la *critica estetica*. Resta, pertanto, la prima e fondamentale proposizione della mia dottrina : non potersi la critica estetica esercitare che sulle opere vive.

Si para subito una obbiezione.

E' del Croce. – Esaminiamola.

* * *

Per il Croce la finalità della critica estetica si raccorcia in questo principio : *intendere – e far intendere – il bello di un' opera d' arte.*

Come ? Secondo che procedimento ? Con quali lumi ?

Semplicemente : *rivivendo l' opera stessa, mettendoci, noi critici, nella condizione dell' artista allorchè concepì e creò l' opera e giudicando poi se la espressione corrisponda in tutto alla intuizione.*

In questo modo si può giudicare tanto Omero, quanto Shikibu ; tanto il *Libro dei Morti* quanto Valmichi ; tanto un poema babilonese quanto il più recente dei nostri scrittori.

Il procedimento, o meglio, *la trovata* è del De Sanctis. Croce, rinvigorendola con la sua teoria della sintesi *a priori* estetica, l' ha divulgata, porgendole una base filosofica.

Il guaio è che ad essa vengono meno appunto tutte le basi filosofiche, come la si consideri con pensiero critico.

C' è, difatti, questo presupposto : che ognuno di noi, ogni uomo, *a qualunque luogo e tempo appartenga* abbia una idea unica, coincidente, e sempre uguale del bello.

Ciò che è falso.

Non esiste un bello universale fisso e fermo : ma tanti *belli*, quanti sono gli uomini e i momenti della storia e della vita.

Se l' assunto del Croce fosse vero – a parte il fatto che noi, oggi, dovremmo gustare, comprendere o vivere il bello cinese nella stessa misura del bello nord-americano (Withmann, per esempio); il bello fenicio della età romana come il bello peruviano anteriore alla europeizzazione ; e a parte anche il fatto che un' opera d' arte, bella per me, dovrebbe esser bella per tutti ; cosicchè D' Annunzio dovrebbero intenderlo tanto gli italiani quanto gli eschimesi, i russi di Tolstoi come gli indiani di Tagore ; a parte, dico, tutto ciò, che pure ha il suo enorme peso e nega immediatamente ogni valore reale alla illusione del Croce : quella illusione conduce senz' altro e per la via più breve a concepire il mondo come una *fissità* e la mente, lo spirito, come un *quid* che attinge niente meno che il noumeno immanente, al di là assoluto del fenomeno transitorio.

Il noumeno *bello* – una sorta di idea platonica nascosta nella variopinta fenomenologia – sarebbe pertanto una entità viva, non modificabile, assoluta : suscettibile di esser vista, conosciuta e afferrata dallo spirito, in qualunque condizione esso venga a trovarsi, in qualunque tempo, da qualunque orizzonte. E ci sarebbe dunque un punto di vista ideale, il

punto di vista *vero*, fra tutti gli altri fallaci, dal quale la speculazione non potrebbe che raggiungere la sostanza del bello assoluto e appropriarsela.

Tutto ciò – che si ricapitola nella dottrina crociana della *sintesi a priori estetica* – è evidentemente quanto di più inammissibile possa concepirsi oggi dalla filosofia contemporanea: la quale con Rougier, con Vaihinger, con Spengler e con Einstein sostiene invece la perfetta eguaglianza, di fronte al giudizio, di *ogni punto di vista*; la definitiva inconcepibilità di ogni assoluto immanente al quale oppone un *assoluto-relativo e mobile*; la impossibilità delle generalizzazioni e delle universalizzazioni, che in sostanza si riducono ai vecchi fantasmi della scolastica.

Il relativismo, genialmente intravisto già da Nietzsche, nega l'*Ens*; sostituisce, con Eraclito, alla demolita superstizione, il flusso, il divenire, il *fieri*.

Si vede pertanto, come, dal punto di vista della mia Estetica, il precetto crociano sia affatto insostenibile. L'idea di un *bello assoluto* è oggi più vecchia d'ogni avanzo delle morte filosofie. Conseguentemente la presunzione che sia possibile, con quel metodo che il Croce suggerì (*rivivere l'opera d'arte*), l'unico, del resto, escogitabile; che sia possibile, dico, *esercitare una critica estetica su opere le più disparate* (Omero, Valmichi, Whitmann e Leopardi), è presunzione che cade automaticamente. Non rimane altra dottrina. Nessuno, all'infuori del Croce, come ripeto precorso dal De Sanctis, aveva escogitato, o ha, un sistema così netto e così definito di universalizzazioni. Nessun'altro, dunque, che si opponga – per sistema speculato – alla mia dottrina.

* * *

Poichè ciò che è morto è *fantasticamente morto* (opere vecchie); e poichè ciò che nasce morto, nasce *fantasticamente morto* (opere non comprensibili, sebbene contemporanee: l'arte, per esempio, di Yencho e di Shivoi Uko); la critica estetica non potrà ap-

plicarsi, da questo o da quel critico, che ad opere vive, ad opere che egli può comprendere, che – per razza – gli sono intelligibili.

Ad altre no, mancandogli gli elementi, le spinte interiori necessarie – per valermi della nomenclatura crociana – che lo riconducano a *quella intuizione*, e da quella intuizione, espressa già dall' artista criticabile, ad *una espressione*; comparando la quale con la espressione dell' artista addivenga a un giudizio: « qui, la espressione corrisponde alla intuizione; qui no ».....

Invito, tra parentesi, il lettore a compiere una riprova. Immaginandosi egli, per esempio, un crociano, realizzi in sè questo procedimento di *neo-intuizione* e di *neo-espressione* riguardo, poniamo caso, ad Esiodo, al Petrarca, al Poliziano. E veda se gli riesce di mettersi in quei punti di vista, e di far nascere in sè il georgismo mistico, l' antitesi contrastante e pugnace fra Medioevo e Rinascimento, o il puro senso venato di quelle delicatezze botticelliáne che talora ebbe il nostro Quattrocento umanistico. Dopo di che tenti di *dar forma*, s' intende mentalmente, alla sua intuizione.

Io credo che Francesco De Sanctis, promotore e inventore di tutta questa *poesia a metà* che è la critica estetica metodizzata dal Croce, sia stato non del tutto ingiustamente malviso al Carducci!

* * *

Ridotto, com' era necessario, il numero e l' ambito delle opere d' arte esteticamente criticabili – vediamo come e dove andremo a cercare in esse il bello.

E facciamo subito una necessaria digressione.

Il bello in sè – puro – assoluto – indipendente – isolato dal resto, cioè dal vero, cioè dal buono – non è pensabile che come una astrazione. E' una di quelle entità residuate dalla scolastica e dalle vecchie filosofie astrazionistiche, le quali parlavano di anima e di corpo, invece che di *vita*; di volontà, di

memoria, di ragionamento ecc., invece che di *psiche* ; di materia e di forza, invece che di *cosmo* ; di mondo e di Dio, invece che di *Universo* – e via seguitando.

Il *bello per sè stante* è un non essere ; allo stesso modo che il tessuto nervoso, muscolare, osseo, ecc. sono tanti non esseri, astrazioni, in sè e per sè considerati. Cominciano ad essere, ad aver valore, non appena si concepiscano unitamente a un organismo e a un organismo vivo : dove nulla osta che uno di essi possa avere una preponderanza sugli altri.

Sugli altri, in un' opera d' arte, ha preponderanza il *bello*.

Allora che cosa è esso ?

E' ciò che ci suscita quelle specifiche emozioni che chiamiamo estetiche, le quali non sono confondibili con altre.

Sicchè, ogni volta che queste emozioni insorgeranno in noi, potremo affermare di trovarci di fronte al *bello*. Sempre relativo, sempre transitorio, sempre soggettivo e soggettivo in relazione all' *io* giudice ; ciò per noi è pacifico.

Orbene la esperienza c' insegna che questo *bello* risiede nella forma e nel contenuto. Nella forma, in quanto ritmo (sensibile, delle linee di forza e armonia delle parti) e in quanto antropomorfismo ; nessun' altra identificazione di bellezza potendo presentare la forma, per quanto ci si rifletta. Nel contenuto, in quanto immagine e dinamismo. Ma, poichè l'immagine e il dinamismo rivelano un al di là, aggiungeremo questo terzo elemento di capitale importanza.

La ricerca perciò del bello, in un' opera d' arte che si prenderà a giudicare, verrà fatta indagando precisamente : il ritmo, l' antropomorfismo, la immagine, il dinamismo e il grado di rivelazione.

La oziosa questione, tanto cara agli estetici contemporanei, secondo la quale si avrà *opera bella*, quando la forma realizzi pienamente il contenuto ; è da me affatto superata come problema a sè. E, difatti, quei cinque caratteri, che io attribuisco al-

l' opera d' arte, riassorbono ciascuno per sè il problema stesso – e per tanto la fatalità che, realizzandosi uno di essi, si realizzi la piena corrispondenza tra espressione e materia.

* * *

A questo punto cade opportuna una osservazione che ci riporta all' errore crociano secondo cui è possibile la critica estetica anche di quelle opere che io chiamo morte.

Effettivamente: quale ritmo troveremo in esse, se noi lo abbiamo già oltrepassato o modificato? Quale antropomorfismo che corrisponda al nostro; essendo esso, come tutto, un divenire, e quindi *ciò che nel tempo si trasfigura?* Ma sopratutto quale immagine, quale dinamismo e quale *al di là*, se le opere sono morte appunto perchè immagine, dinamismo e *al di là*, sono in esse divenute dei *luoghi comuni?*

Come si vede, il suolo stesso viene a mancare sotto i piedi: a meno che uno, con la più certosina delle pazienze, con la automutilazione più inverosimile, non si voglia – e oziosamente, in ogni modo – imbevere della cultura e della vita totale in mezzo a cui fu prodotta l' opera oggi morta, per avere il gusto, cancellando se stesso, di riviverla, e sempre inadeguatamente, qualche ora.

Tutto qui. Ma, essendo questo e un gioco e una eccezione, inutile affatto occuparcene.

* * *

La critica, della quale io getto dunque le basi, avrà un metodo. E un metodo tutt' altro che ermetico o faticoso, riducendosi esso – alla fine – alla ricerca dei cinque caratteri precisi che, chimizzandosi in una fusione unitaria, costituiscono l' opera d' arte.

Questa ricerca tuttavia sarà subordinata a due pregiudiziali.

Prima: che l' opera criticabile sia stata in precedenza riconosciuta *viva*.

Seconda: che il critico possegga, ciò che non può assolutamente fallirgli, *il gusto*.

Sono due pregiudiziali, a cui i *modernissimi* opporranno il sogghigno *loico* di tutti gli avanguardisti.

Disilludiamoli: noi siamo *al di là di essi*. Li abbiamo oltrepassati da un pezzo.

* * *

Già li udiamo, *i loici*. « Voi per giudicare se un' opera è bella o meno, avete bisogno di riconoscerla anzitutto viva. Ma i caratteri *vitali* sono gli stessi che per voi costituiscono *bellezza*. Se, dunque riconoscete in precedenza che l' opera è viva, implicitamente la giudicate bella. Siete in un circolo vizioso. E la vostra critica non scoprirà mai niente di nuovo ».

Verissimo. La mia critica non scoprirà niente di nuovo. Ma è la sorte di ogni critica. Ognuno sa che Pindaro è grande poeta. Il critico che oggi esamina Pindaro – sia Fraccaroli o Romagnoli – non scopre niente di nuovo. Scopre, caso mai, dei dettagli, dei punti di vista.

E la mia critica di questo si accontenta, nè altro chiede; allo stesso modo che le mie orecchie non chiedono che di udire, e il palato di gustare. La critica è un organo la cui funzione è quanto mai modesta. Le sue finalità si riducono appunto a chiarire, interpretare, illuminare *esercitandosi da un punto di vista*.

Resta a vedere se il punto di vista del mio orecchio o del mio palato critico, del mio metodo, non sia quello più adatto a gustare, e ad ascoltare: non sia preferibile al vostro, che annaspa nella vacuità della *neo-creazione*, poggiato come è – il mio – su basi obbiettive, le quali sono indenegabili e ferme sulla mobilità perenne della vita.

In quanto al circolo vizioso, si risponde: – è vero ciò che voi dite. Senonchè quando io, in seguito a una prima contemplazione dell' opera,

giudico questa *viva*, la giudico tale *intuitivamente e oscuramente*. Quando l' ho tolta ad esaminare *criticamente*, quel primo giudizio, vago e impreciso, diventa *logico*, *ragionato*, *sostenibile*. Diventa dialettico. E la conclusione sarà che io avrò *conquistato una verità alla mia ragione*, la quale prima non possedeva che un *presentimento*.

La critica, formulando le ragioni che giustificano quel presentimento, assolve totalmente al suo scopo: che è quello di *far comprendere a molti ciò che altrimenti non comprenderebbero*. E' didascalica. Fantesca.

* * *

Il *gusto* è dottrina sormontata dall' intuizionismo. Noi ci ritorniamo di buon grado. E' un vecchio arnese del secolo XVIII che ci suscita tutt' altro che orrore e raccapriccio. Molti ferri vecchi debbono esser rimessi a nuovo. Essendo sul punto di cadere l' errore crociano, rifacciamoci pure alla dottrina del *gusto* che è meno spregevole di quel che si creda. E' soprattutto logica.

S' intende per gusto quell' attitudine a giudicare di colpo una cosa – se piacevole o no, bella o meno, sciocca o intelligente.

Deriva essa da una disposizione naturale, ed è suscettibile di educazione.

Tutti i critici di questo mondo – anche gl' intuizionisti – lo esigono nell' artista. Le pagine del De Sanctis son piene di codesto sostantivo. Ha gusto l' Ariosto e non lo ha il Marino: ne scarseggia Dante e ne abbonda il Petrarca.

Allo stesso modo le pagine del Croce. Se dunque si esige e si va a controllare il *gusto* nell' artista che produce; bene a ragione andiamolo a cercar noi e ad esigerlo nel critico: in colui cioè che giudica l' artista.

Tralascio, come argomento che può sembrar banale, il fatto che in ogni giudizio e in ogni prodotto

Fut-Gori 2 I

pratico, il gusto è presupposto e postulato: dal sarto al cuoco.

Mi soffermo piuttosto a considerare e a mettere in giusta evidenza un carattere peculiare e sostanziale del gusto: l'entusiasmo.

Potrei anzi dire che questo coincide con quello; ritenendosi per entusiasmo quel lirismo da cui siamo dominati in cospetto dell'opera che il gusto giudica o aiuta a giudicare. Un siffatto lirismo ci pone realmente nelle condizioni quasi identiche a quelle in cui l'artefice produsse; e ci chiarisce l'opera, e ci dà modo di sorprendere motivi e atteggiamenti espressivi che altrimenti ci rimarrebbero quali un inesplicabile capriccio. Peggio, ci apparirebbero brutti.

Cito ad esempio il Wilhamowitz che, dotto di tutta la sapienza e grecista insigne, sproposita allegramente affermando l'assenza di poesia in Pindaro. Questione di gusto. Questione di entusiasmo, di liricità. Il sapientissimo uomo, mancandone affatto, crede suo dovere di onestà metterci in guardia contro l'illusione tradizionale che Pindaro sia poeta....

Non glie ne siamo grati, allo stesso modo che al Croce, il quale adempie al medesimo dovere a proposito del Pascoli. Non siamo grati, in linea generale, a nessun critico, quando egli eserciti la sua professione con la diligenza del manovale sì, ma con la più lacrimevole assenza di gusto – con l'impassibilità di un orologiaio che smonta e ricompone il meccanismo.

L'entusiasmo ed il gusto, quindi l'anima lirica, sono inesorabilmente necessari al critico, il quale altrimenti si troverà dinanzi alla trasparenza di un artefice come dinanzi a un opaco muro, del quale non riconosce che le dimensioni, quasi un qualunque muratore.

Sono necessari al critico, quanto all'artista, essendo la critica, come ermeneutica e come didattica, una piccola arte, un'arte ridotta.

447 I

INDICE DEL PRIMO VOLUME

Prefazione di Nicola Zingarelli . . . . . pag. V

PARTE I. - FILOSOFIA ED ESTETICA

I. - Breviario . . . . . » 3
II. - Presupposti filosofici . . . . . » 37
III. - L' Irrazionale . . . . . » 57
IV. - L' arte è rivelazione . . . . . » 71
V. - La musicalità dell' arte . . . . . » 81
VI. - Il contenuto . . . . . » 91
VII. - Immagini e dinamismo . . . . . » 101
VIII. - La suggestione della forma . . . . . » 111
IX. - La caducità dell' opera d' arte . . . . . » 123
X. - Il fantastico . . . . . » 137
XI. - Il comico . . . . . » 147
XII. - La precettistica . . . . . » 157
XIII. - La critica e i suoi fondamenti . . . . . » 173

38

L' opera completa (2 volumi) – **L. 24**

Franco di porto nel Regno – **L. 26,40**